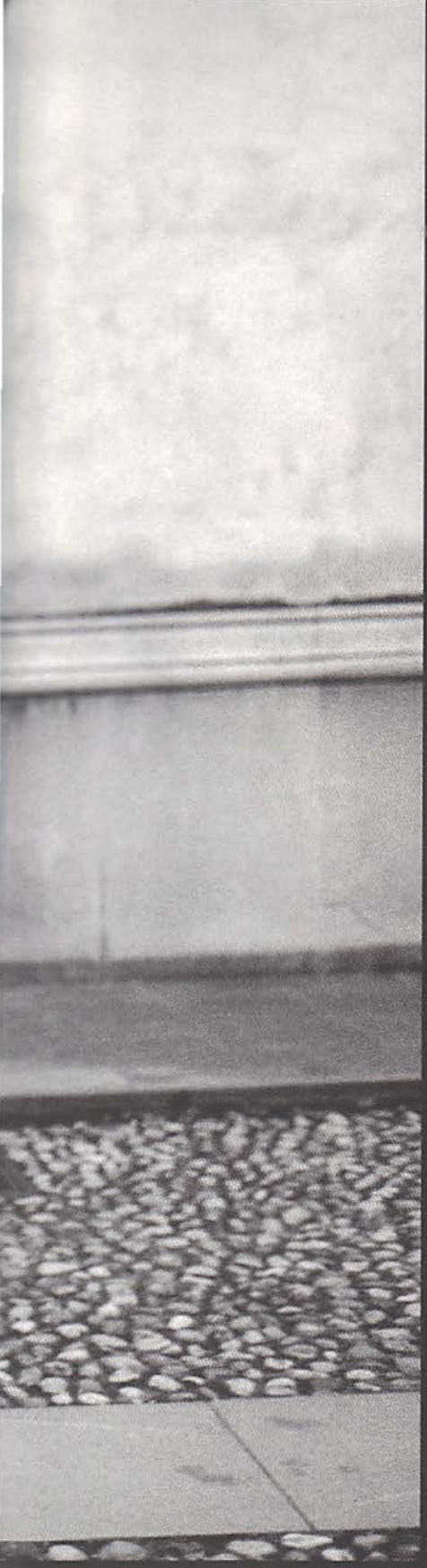
Justo Serna | Anaclet Pons

microHistoria

LAS NARRACIONES DE CARLO GINZBURG

Acceso Abierto

COMARES HISTORIA



Justo Serna y Anaclet Pons con catedráticos de Historia Contemporánea en la Universidad de Valencia, donde ambos se han dedicado a la historia social y cultural, así como a la historiografía. En común, han traducido y editado diversas obras, además de escribir numerosos artículos y distintos libros, entre los cuales destacan: *La ciudad extensa* (1992), *Cómo se escribe la microhistoria* (2000), *Diario de un burgués* (2006), *Los triunfos del burgués* (2011) o *La historia cultural* (2013).

Por separado, Justo Serna es colaborador de distintos medios de comunicación y ha escrito varios ensayos sobre historia cultural, como *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina* (2004) o *La imaginación histórica. Ensayos sobre novelistas españoles contemporáneos* (2012), por el que recibió el Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos. Por su parte, Anaclet Pons se ha dedicado en los últimos años a estudiar la repercusión de las nuevas tecnologías y herramientas digitales en la actividad académica de los humanistas, y de los historiadores en particular, publicando diversos textos sobre este asunto, en especial *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas* (2013).

microHistoria es un ensayo sobre el pasado. Lo pretérito es un repertorio de hechos ocurridos, pero también aquello que habiéndose concebido no se consumó.

El historiador estudia lo pretérito para averiguar qué hacían nuestros antepasados, pero también para saber qué hacemos ahora. Puede mirar a lo lejos y lo general, lo cercano y lo concreto. Cuando estudia lo particular y lo próximo, el historiador es una suerte de entomólogo. Permítasenos esta metáfora: al examinar ese insecto descubre cosas del ser vivo, pero también de la colectividad a la que pertenece, de los instintos que lo gobiernan. El ser humano no es un insecto, no es ese invertebrado. Ahora bien, vive en comunidades y con sus semejantes establece interacciones basadas en reglas o normas, o basadas en la voluntad, la deliberación. Lo enfocado a pequeña escala nos dice mucho del comportamiento humano.

Carlo Ginzburg es el afamado historiador italiano que mejor ha desarrollado esta hipótesis. Quizá es el investigador más influyente en las humanidades y en la historia. Ha estudiado objetos extraños, pero esas conductas humanas se desarrollan en contexto y en relación con comunidades más vastas. Ha escrito libros de gran impacto (*El queso y los gusanos*) y su prosa envolvente, enigmática y a la vez clara nos atrapa. ¿Qué nos importa la cosmogonía de un molinero del siglo XVI, los hechos del aquelarre o la literatura de ficción?

Con la historia cultural que Ginzburg practica aprendemos de los antepasados corrientes o extraños. Y aprendemos acerca de nosotros mismos. Somos seres rutinarios, pero somos también comparables, agentes de un mundo que no concebimos y no controlamos, tipos cuyos actos tienen significado para nosotros y para quienes nos observan o nos estudian tiempo después. Carlo Ginzburg es un sabio. Nosotros somos enanos aupados a la espalda de un gigante.

COMARES
editorial

ISBN 978-84-9045-788-7
9 788490 457887

microHistoria J. Serna | A. Pons

Justo Serna
Anaclet Pons

Microhistoria

Las narraciones de Carlo Ginzburg

Granada, 2019

COMARES HISTORIA

Director de la colección:
Miguel Ángel del Arco Blanco

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: libreriacomares@comares.com. Antes de aceptar una obra para su edición en la colección «Comares Historia», ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.

Creative Commons

BY NC SA

Fotografía de cubierta:
Carlo Ginzburg paseando (© Danilo De Marco)

Diseño de cubierta:
Virginia Vilchez Lomas

© Los autores

© Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril
C/ Baza, parcela 208
18220 • Albolote (Granada)
Tlf.: 958 465 382
www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com
facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-9045-788-7 • Depósito Legal: Gr. 26/2019

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

«Enseñar ha sido mi oficio o más bien un aspecto de mi oficio, junto con la labor investigadora. A menudo suelo decir que me gusta enseñar. Pero aprender me gusta aún más. Considero que aprender es una de las grandes alegrías de la vida. Tuve la suerte de aprender de personas muy distintas, dotadas todas ellas de cualidades extraordinarias. Si miro hacia atrás, su generosidad y su diversidad humana e intelectual me emocionan. Y es entonces cuando pienso en el maravilloso dibujo con el que Goya retrató a un vejestorio de barba blanca que avanza laboriosamente apoyado en dos bastones, coronado por dos palabras: Aún aprendo, todavía sigo aprendiendo. Goya pensaba en sí mismo, y yo, al mirar al anciano, me reconozco en él. Nunca dejas de aprender».

Carlo Ginzburg, Premio Balzan 2010, *Discorso di ringraziamento*.
Roma, Palazzo del Quirinale, 19/11/ 2010.

Sumario

Agradecimientos IX

Prólogo. La euforia de la ignorancia 1

1. El rompecabezas 11

2. El punto de partida: *El queso y los gusanos* 15

3. El género de Carlo Ginzburg 23

4. La disposición de la trama 37

5. Contra el escepticismo 75

6. Cómo se escribe la microhistoria 99

7. Al final todo se mueve más rápido 127

Carlo Ginzburg en persona 137
- Los viajes de Carlo Ginzburg, *Carlo Ginzburg (en conversación con Justo Serna y Anaclet Pons)* 139
- Historia y microhistoria, *Carlo Ginzburg (encuentro con Mauro Boarelli)* 145
- Algunas preguntas que me planteo 157

Referencias bibliográficas 165

Agradecimientos

Cuando los autores de este ensayo acabamos la licenciatura de Historia, en 1981, éramos unos jóvenes casi indocumentados, pero sabíamos por lo que nos inclinábamos o qué nos inquietaba. Sabíamos lo que nos atraía o repelía. Las obras de Carlo Ginzburg nos persuadían e incomodaban.

Este trabajo es fruto de varias décadas de conversaciones sobre la microhistoria, sobre Carlo Ginzburg y con Carlo Ginzburg. Este libro es resultado de muchos años de lectura, relectura, glosa e interpelación. A él debemos inmensa gratitud, por la cesión de su texto autobiográfico y por la buena disposición que siempre ha tenido con nosotros. Igualmente debemos agradecimiento a Mauro Boarelli, que nos ha autorizado a reproducir la entrevista aquí incluida.

Prólogo
La euforia de la ignorancia

1. ¿Qué es la microhistoria? El prefijo llama la atención. ¿Acaso lo micro alude a lo pequeño? ¿Quiere eso decir que los historiadores analizamos lo diminuto? En el caso de que así sea, ¿para qué estudiar lo escueto o lo escaso si lo grande tiene más consecuencias? Si nos trasladamos al siglo XVI, hemos de admitir que Lutero es más importante que un campesino oscuro de una región apartada de la península itálica. No hay comparación posible.

Historiar significa investigar, el proceso de pesquisa que nos permite conocer lo que de entrada ignorábamos, algo sucedido, pero de lo que no sabíamos el proceso concreto o el resultado final.

En realidad, cuando decimos microhistoria nos referimos a un análisis pormenorizado, exhaustivo, de lo más cercano o inmediato u obvio. Nos referimos a un estudio detenido de algo efectivamente pequeño pero que, por alguna razón, nos resulta relevante. Si lo pensamos bien, los historiadores no sabemos gran cosa. Hay un sinfín de datos pretéritos que son decisivos y que jamás podremos acopiar o reunir. ¿Decisivos, para qué o para quién?

Vayamos a lo fundamental. A los historiadores, como a los vecinos y coetáneos, nos preocupa el presente, lo que nos toca vivir. De hecho, nuestras investigaciones parten implícita o explícitamente de la actualidad, de aquello que nos concierne. Sin embargo, por convención admitimos que es el pasado lo que nos interesa, que son los hechos o procesos más o menos remotos aquello de lo que nos ocupamos. Y ciertamente nos ocupamos de acontecimientos ya concluidos, de actos humanos consumados.

Pero si husmeamos en ese mundo desaparecido no es por evasión o huida, por escapismo. Si nos adentramos en etapas anteriores o en momentos que no hemos vivido es precisamente para contrastar lo que ahora vemos y no acabamos de entender, para comparar con lo ocurrido y ya terminado o que creemos ya terminado. En realidad, el pasado no pasa, no acaba de pasar, y sus consecuencias perduran, llegando hasta nosotros material o inmaterialmente.

Una parte importante de lo que hoy juzgamos actual y nuevo es resto o herencia, es efecto o defecto que aún nos condiciona, lo sepamos o no. Por eso, los historiadores cumplimos un papel benemérito: las investigaciones ayudan a entender el presente. Por las cargas remotas con que aún acarreamos, por la permanencia o por la duración de concepciones, hábitos, logros, pensamientos, afectos y artefactos. ¿Y qué estudiar del pasado que hoy nos pueda servir? Lo pretérito es un lugar inmenso, si se nos permite afirmarlo así. Vale decir, es un depósito inacabable de experiencias y vivencias con que comparar nuestras vidas. O, si se prefiere, un infinito de sedimentos en los que hacer prospecciones para extraer partes, pequeñas partes, o muestras.

Las muestras extraídas son poca cosa si las comparamos con lo experimentado por la humanidad. Por tanto, los historiadores siempre optan, seleccionan, resignándose a lo limitado. No hay más remedio que obrar así, con esa discriminación justificada. No hay historia global que exhume o ilumine la vastedad de lo vivido, pues carecemos de un punto de vista omnisciente, sabelotodo.

Todo no puede ser averiguado o dicho y de todo no hay resto o huella o documento o testimonio que permita ser mostrado, presentado, narrado y analizado. Por ello, la historia total, a la que buenamente aspiran los investigadores mejor dotados, siempre es parcial: el detalle conocido de un conjunto inabordable o el fragmento de una totalidad cuyos límites, perfiles o extensión ignoramos o sólo sospechamos o conjeturamos.

La historia mundial, continental, nacional, regional y local son opciones legítimas y nos sirven de manera diferente. Según el objeto que nos propongamos, así serán los resultados. En cualquier caso, esas opciones no son necesariamente alternativas o contradictorias, pues del contraste, de la comparación, surge el conocimiento, siempre provisional, pero fundamentado y justificado.

La perspectiva microanalítica nace en las ciencias sociales por imitación a lo hecho en las ciencias experimentales. Aquello que puede averiguarse en laboratorio es resultado del examen exhaustivo de algo que quizá ni siquiera es perceptible a simple vista. Por ello, el microscopio agiganta lo que a ojos humanos es invisible. El resultado siempre sorprende. Lo que el objetivo de la lente permite agrandar había pasado inadvertido. Un microbio, una bacteria, etcétera, serán pequeños, incluso pequeñísimos, pero nadie en su sano juicio descartaría ese estudio por la escasez de su tamaño. El tamaño sí importa y esa minúscula cosa da vida y provoca enfermedades, la existencia corriente y las mutaciones de la materia. Los científicos sociales y los historiadores no trabajan con microscopios. Pero podemos tomar dicho artefacto, ese utensilio, como metáfora. Es decir, podemos ocuparnos de cosas pequeñas, prácticamente invisibles o presuntamente irrelevantes, pero debemos hacerlo para exhumar lo imperceptible o desconocido. De eso tan minúsculo habrá que sacar lección y consecuencias.

2. Ante todo, aquello que el lector merece saber es que el volumen que tiene entre sus manos desciende de otro anterior, nuestro *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*, aparecido en el año 2000. Es, pues, un heredero directo aunque

evolucionado que, con su misma carga genética, ha sido sometido a una inclemente cura de adelgazamiento, a una nueva redacción y, cuando lo hemos considerado conveniente, a su actualización. Todo ello viene ahora acompañado de dos entrevistas y de un texto del propio Carlo Ginzburg en el que nos ofrece una panorámica general sobre su extensa trayectoria profesional, un recorrido que, como él mismo reconoce en una entrevista de 2018 con Matthew Collins, resulta difícil describir, al menos en «lo que vengo haciendo desde 1989». Y ello porque, «de entrada, mi trayectoria puede parecer errática. Sin embargo, veo en ella cierta lógica. De hecho, me mueve siempre el mismo sentimiento: la euforia de la ignorancia, la emoción que experimenta quien ignora temas con los que no estaba familiarizado». Y, junto a ello, la necesidad de «escribir historia y reflexionar sobre el oficio de historiador», algo que «está inextricablemente conectado».

Así pues, si proponemos retomar nuestro libro y hacerlo del modo señalado es por varias razones. En primer lugar, porque consideramos que mantiene su actualidad y porque entendemos que los argumentos que allí se exponían continúan siendo válidos. Es cierto que en los años transcurridos ha habido diversos pronunciamientos sobre el significado de la microhistoria y que sus impulsores se han manifestado en reiteradas ocasiones para precisarlo, pero creemos que no se ha desmentido lo que nosotros proponíamos, ni siquiera en lo tocante a nuestras conjeturas más arriesgadas. En todo caso, se han ampliado o complicado algunos de los referentes que, se supone, habrían servido de base a la microhistoria.

En segundo término, entendemos que ya no tiene sentido ofrecer al lector la erudición, casi enciclopédica, que tan densamente abultaba nuestro libro de 2000. Ha cambiado el contexto y hemos cambiado nosotros. La microhistoria es ahora mucho más conocida que entonces y el lector ya está familiarizado con muchos de los elementos que entonces creímos que debían ser aclarados con precisión. Nosotros mismos tampoco necesitamos ya mostrar y demostrar con detalle unos argumentos que hoy se pueden dar por descontados.

En tercer lugar, somos conscientes del tiempo transcurrido y de los debates que han surgido en torno a esta corriente, que ha tenido por supuesto altibajos. Pero nuestro propósito no es trazar esa evolución ni sopesar en qué medida continúa siendo relevante, sino exponer sus orígenes y su ulterior conceptualización. En cuanto a esto último, somos conscientes de los peligros que representa tomar *El queso y los gusanos* como referente para la microhistoria. Coincidimos con Ginzburg cuando señala, en conversación con Stéphane Dufoix, que éste fue un proyecto de un grupo de historiadores italianos que comenzaron a trabajar sobre la misma idea, pero cada uno por separado. En ese sentido, pues, resulta obvio imaginar una justificación retrospectiva, pero sin que podamos rotular todo lo que hizo el historiador italiano con el marchamo de la microhistoria. De ahí que nuestro volumen situara y sitúe el concepto al final, años después de que apareciera *El queso y los gusanos*.

Esta cuidadosa justificación retrospectiva afecta, por supuesto y en primer lugar, a ese libro de Ginzburg, en la medida que ya no se puede separar la microhistoria de

aquella investigación, al igual que no se le puede nombrar a él sin que pensemos inmediatamente en su reconstrucción de la peripecia del molinero Menocchio. Aunque, a la vez, eso significa que Menocchio y *El queso y los gusanos* han cobrado autonomía y se han independizado. Volviendo sobre lo que esta obra ha supuesto para él, Ginzburg siempre muestra sentimientos encontrados. Acepta la influencia que ha tenido y es consciente de que Menocchio ha conseguido un lugar en la posteridad gracias a su libro, que es un héroe local en Montereale, su aldea natal, y que muchos lectores se han identificado con el molinero. Pero no está seguro de que eso signifique necesariamente que Menocchio haya sido oído o entendido correctamente. Y eso es porque al libro se lo han apropiado sus muchísimos lectores, que lo han usado para sus propios fines. Como le confiesa a Trygve Riiser Gundersen: «por extraño que pueda parecer, yo no estaba en absoluto preparado para eso. Lo que resultó particularmente irónico, habida cuenta de que el libro es precisamente un estudio de este tipo de procesos: la apropiación que hace Menocchio de los libros de otros, el poder del lector sobre el texto».

En todo caso, mantenemos la genealogía que entonces perfilábamos y, al hacerlo, confirmamos además no sólo la validez del recorrido trazado, sino también la de la propia microhistoria como tal, preservándola, en consecuencia, de algunas de las críticas recibidas. Por ejemplo, no compartimos literalmente la idea expuesta por David Armitage y Jo Guldi en su *Manifiesto por la historia* cuando dejan entrever que la microhistoria se decanta meramente por el estudio de «un episodio particular» y que sus practicantes, apostando por relatos casi costumbristas, serían «historiadores del pasado breve», en oposición a la *longue durée* que ellos defienden. Es cierto que ellos salvan de esa deriva a Carlo Ginzburg y a Edoardo Grendi, pero no nos parece sensato decir de Natalie Davis o de Robert Darnton, así como de la recepción anglosajona en general, que produjeron una «escuela fundamentalista de la reducción de los horizontes temporales» que «abandonó en gran medida el gran relato o la ejemplificación moral» para entrarse en escalas temporales breves, un uso intensivo de los archivos y unos documentos extraños, mejor cuanto más oscuros fueran.

Por otra parte, ya nos hemos manifestado en alguna ocasión sobre algunas de estas críticas, en particular las vertidas por Peter Burke en el prefacio de la segunda edición del volumen colectivo *Formas de hacer historia*. Allí nos advertía que la principal novedad, amén de algunos párrafos sobre investigaciones recientes, era el añadido de un apéndice informativo titulado «El debate de la microhistoria». En esa breve adición reconocía que dicha perspectiva historiográfica «no ha dejado de florecer en el sentido de que cada vez se publican más estudios sobre este género en diversos idiomas», obras que podrían clasificarse según tres tipos: las que toman como objeto de análisis comunidades o pueblos, que siguen siendo las más numerosas; los estudios sobre individuos olvidados; y, en fin, las centradas principalmente en familias. «Por fascinante que sea», añadía Burke, el lector estaría obligado en todo caso a preguntarse si esta profusión de estudios microhistóricos no habrá provocado ya cierto hartazgo, si no se habrá agotado ya el rendimiento intelectual que esta perspectiva abrió en su

momento. «Después de los pioneros», se preguntaba Burke, «¿no habrá llegado el momento de parar?».

En el fondo, la crítica que subyace es la misma. Tras los esfuerzos de sus impulsores, la microhistoria se habría desvaído al difundirse y multiplicarse. Habría caído en el estudio de lo curioso y lo pintoresco y habría utilizado la etiqueta para dar cierta respetabilidad al producto. El reproche puede estar justificado para algunas obras, pero como amonestación genérica no tiene excesivo valor. Según destacó en diversas ocasiones el antropólogo Clifford Geertz, el estudio de un caso no es necesariamente algo sencillo ni el interés que despierta se debe sólo a la mera curiosidad. Además, puede ser un ejercicio de análisis que ayude a comprender otros casos distantes espacial o temporalmente. Tal como formuló en su célebre descripción densa, reducir la escala de observación para estudiar la conducta social permite apreciar acciones y significados que, de otro modo, son invisibles. Una vez agrandado el objeto, intentamos captar el sentido de los actos humanos y eso no es irrelevante, puesto que el comportamiento de cada individuo o las normas y vivencias de una pequeña comunidad son importantes en sí y traducen en el caso particular la lucha que cada uno de nosotros se plantea para vivir en una circunstancia determinada. ¿Para qué serviría, pues, un conocimiento profundo de un caso así?

La respuesta más inmediata que probablemente podríamos dar sería la de la representatividad: siempre que el caso se pueda generalizar o pueda servir de ilustración general, entonces su pertinencia estaría fuera de toda duda. Y, sin embargo, Geertz nos previno precisamente contra eso mismo: el conocimiento local no es averiguarlo todo de la aldea para no trascenderla, de modo que el resultado sólo interese a los lugareños; pero tampoco es tomarla como emblema, metáfora o espejo de una totalidad, de manera que la conclusión sólo confirme el proceso previamente conocido. En el fondo, quien obre al modo de Geertz averiguará muchas cosas sobre la conducta humana cuando la estudie entre los antepasados y ese saber le permitirá entender la cercanía y la distancia que de ellos tienen con respecto a nosotros o con respecto a nuestra cultura. Y, además, ese análisis incorpora un método, una forma de rescatar el significado de dichas acciones y una manera de construir el objeto de estudio. Que los resultados sean inmediatamente generalizables o no, que pueda predicarse del objeto su representatividad, es algo posterior para el antropólogo.

En el caso de la historia, al tratar las acciones según una perspectiva diacrónica, la cuestión de la representatividad y de las consecuencias generalizables de los actos es más perentoria. De hecho, se suele descalificar a la microhistoria porque no ofrecería ejemplos o resultados significativos o representativos. Así, se dice que las prédicas de Menocchio, el molinero de Carlo Ginzburg, no tienen un impacto remotamente comparable al de las ideas de Lutero; o que la literatura clandestina que estudia Robert Darnton no puede situarse al mismo nivel que las páginas áureas de la *Encyclopédie*. Por supuesto, respondería cualquier historiador sensato. Pero ¿quién decide que lo que sucedió en otra escala o a individuos sin relevancia especial es menos significativo?

Lo cierto es que, desde la perspectiva de una historia más tradicional, pueden causar alguna sorpresa. Como ha señalado John Lewis Gaddis en *El paisaje de la historia*, «¿quién habría predicho que hoy estudiaríamos la Inquisición a través de la mirada de un molinero italiano del siglo XVI, la Francia prerrevolucionaria según la perspectiva de un obstinado sirviente chino, o los primeros años de la independencia norteamericana a partir de las experiencias de una comadrona inglesa?». Como Gaddis concluye, es el historiador quien selecciona lo que es importante, y no en menor grado que si se tratara de un relato sobre una célebre batalla o la vida de un conocido monarca. Es decir, que el caso de Menocchio y los otros ejemplos que cita el historiador los toma como perspectivas que de los grandes hechos o procesos tienen testigos menores, cuya versión o cuyo relato acaban siendo muy significativos, pues nos describen su posición en el tiempo y en el espacio y cómo vivieron y experimentaron determinada circunstancia. Con ello se iluminan aspectos del pasado que, de otro modo, serían oscuros.

Desde este punto de vista, pues, la microhistoria continuaría viva a pesar de la defunción que sus practicantes italianos decretan a la altura de 1994. Es entonces cuando las discusiones en el grupo original y las diferencias de perspectiva les llevan a considerar acabada dicha experiencia. Sin embargo, el propio Carlo Ginzburg, el máximo referente de esta forma de hacer historia, ha reconsiderado esa posición en diversas ocasiones. Por ejemplo, en 2003, en el prefacio de un volumen mexicano en el que se recopilaba una parte de su obra, titulado *Tentativas*. En ese texto, el autor italiano recuerda cuál fue el origen de la microhistoria. A su entender, el impulso, el éxito, derivaba de una profunda crisis de las ideologías, de una crisis de la razón y de los metarrelatos, manifiesta ya a finales de los años setenta. Pues bien, la vitalidad de la corriente se explicaría ahora por la persistencia de la situación histórica que condujo a aquella crisis. De ahí que indagar sobre el acontecimiento y sobre el individuo sean hoy, todavía, propuestas atractivas y significativas para los problemas que nos acucian. En efecto, dice Ginzburg, «después del 11 de septiembre de 2001, este problema está más abierto que nunca».

El atentado contra las Torres Gemelas, que resulta tan llamativo, tan retransmitido, tan grave, es a la vez un ejemplo de la dificultad que encierra el acontecimiento, lo singular, el caso para el observador. Por eso, Carlo Ginzburg tituló ese libro mexicano con el rótulo de *Tentativas*. Como señalaba en la introducción, esa palabra deriva del latín *temptare*, cuyo significado es el de tocar, palpar, es decir, rozar con levedad algo sin que se identifique del todo, simplemente porque no lo divisamos por entero. Así, «quien hace investigación es como una persona que se encuentra en una habitación oscura. Se mueve a tientas, choca con un objeto, realiza conjeturas: ¿de qué cosa se trata?, ¿de la esquina de una mesa, de una silla, o de una escultura abstracta?». Así pues, ¿en qué consiste el 11 de septiembre?, ¿qué clase de acontecimiento es ése, cuál es el entero al que pertenece, merece ser estudiado como tal suceso o es sólo un episodio de una historia general?

Por tanto, dado que el contexto en el que surgió la microhistoria se mantiene o, incluso, es más evidente, parece lógico que dicha práctica (o «proyecto historiográfico»

como lo calificaba Ginzburg retrospectivamente) siga rindiendo frutos. No obstante, quienes la cultivan o quienes la observan con interés admiten el riesgo que una historiografía audaz puede entrañar. Por eso mismo, el propio Ginzburg condicionaba su aceptación al cumplimiento de determinados requisitos. A su entender, en la auténtica microhistoria, la que él defiende, identificaremos un variado conjunto de elementos que son los que avalan su relevancia. En un libro que se rotule como tal, hallaremos la reflexión sobre lo particular, sobre el caso que examina; la conexión entre historia y morfología, es decir, el rastreo y la comparación de las formas culturales en sus distintos contextos apreciando sus semejanzas y parentescos; la oscilación entre lo micro y lo macro, la alternancia, pues, entre lo observado en primer plano y lo captado en otro general; la consciencia narrativa, esto es, la deliberación de examinar narrando, de estudiar el caso relatando su avatar; el rechazo del escepticismo posmoderno, vale decir, el reparo básico a toda forma de relativismo epistemológico; y, en fin, la obsesión, añade Ginzburg literalmente, por la prueba, esto es, por el documento que remite al pasado bajo determinadas condiciones.

No se trata tanto de discutir ahora la pertinencia de esos rasgos, sino de apreciar a qué responden. Ginzburg, y otros que como él continúan defendiendo esta práctica, constatan conscientemente dos cosas. Por un lado, la vitalidad que en las últimas décadas ha tenido el estudio de caso, el estudio de lo micro. Tanto es así que incluso se ha podido llevar hasta el extremo. En ese caso, si habrían tomado asuntos verdaderamente menores como objetos de análisis y como fines en sí mismos. Por otro, han advertido los riesgos que esa pulverización entrañaba, a la vista de esa miríada de temas y de objetos que han proliferado entre tantos autores que se acogen al gusto por la curiosidad y al prestigio de la microhistoria o de la historia cultural. De ahí que se hayan establecido esas precauciones antes enumeradas para evitar la deriva en la irrelevancia, precauciones que son siempre una traslación de sus experiencias personales. De ese modo, no importa tanto lo que cada uno diga como el sentido que eso tiene. Y tampoco importa tanto el nombre que se le dé a esa práctica. Ginzburg hablaba de microhistoria, el antropólogo Clifford Geertz hablaba de miniaturas o de historia etnografiada y, en fin, Robert Darnton hablaba de retratos históricos, esas instantáneas que captan los movimientos de un individuo o individuos dentro de un marco, dentro de un campo que es el contexto del que da cuenta el investigador. En cualquier caso, sean microhistorias, miniaturas o retratos, las obras deberán ser relevantes por sus datos, por el conocimiento que proporcionan y por el saber al que deben aspirar.

Por tanto, la pregunta de Burke sobre la microhistoria, la de si no habrá llegado el momento de abandonarla, podemos responderla recuperando lo que en ella hay de valioso y cuestionando lo que consideramos fútil. En conclusión, una microhistoria mal entendida sería aquella que cultivara lo anecdótico, lo pintoresco, lo periférico o lo extraño por sí mismos. Aquello que hace el pintoresquismo es convertir los objetos en incomparables de modo que sólo resultarán de interés a quienes busquen evasión o deseen saciar su curiosidad. El localismo, por su parte, describe realidades que sólo

inquietan o atraen a quienes habitan en esa localidad y, por tanto, le amputa una dimensión general. Cosa bien distinta es cuando el microhistoriador adopta un lenguaje y un enfoque tales que le permiten presentar el objeto como una verdadera traducción, un abandono de la perspectiva localista o pintoresca. Es decir, la meta no debería ser sólo estudiar el caso, sino intentar analizar cómo los problemas generales que nos ocupan se dan y se viven de manera peculiar en un lugar y en un tiempo concretos. Ahora bien, eso no puede significar en modo alguno que lo particular sea sólo una manera de confirmar lo general, puesto que no es un reflejo pasivo de algo más vasto.

¿Qué es lo que hace interesante a un personaje histórico? ¿Las características que lo identifican con su comunidad o, por el contrario, una personalidad y unos actos peculiares que lo distinguen más allá de lo que comparte con sus contemporáneos? Desde esa perspectiva, un error posible en toda reconstrucción microhistórica es presentar al personaje como un ser extraño, intraducible a las categorías del conjunto. Pero también lo sería si lo hiciéramos depender por completo de su tiempo, como si su existencia fuera un espejo en el que observar sin más la sociedad en la que vivió, como si sus acciones no fueran distintas en nada de las que llevaron a cabo sus amigos, sus parientes, sus cercanos. ¿Qué es, por ejemplo, lo que nos atrae del falso Martin Guerre, de Natalie Zemon Davis? Desde luego, no el hecho de que fuera un campesino típico y, por tanto, intercambiable por otros de su aldea, sino la forma en que vivió, el modo en que interpretó personalmente ese mundo que le rodeaba, la manera en que suplantó la personalidad del ausente y se integró en la localidad con el fin de emboscarse. Cuando a un individuo lo tomamos como muestra representativa nos arriesgamos a despersonalizarlo, a arrancarle la peculiaridad que lo hace significativo considerando su ejemplo sólo por lo que de más general encierre. Y ése no es el caso de las mejores obras de microhistoria.

No importa ya. Tal como indica el propio Ginzburg en el texto que cierra este volumen, «las etiquetas no me interesan, pero el impulso que ha generado la microhistoria, sí». Es éste un impulso ligado fundamentalmente a «la reducción de la escala de observación (no del objeto de investigación; que quede claro)», lo cual a su juicio continúa siendo «un valioso instrumento cognoscitivo». Y lo es a pesar incluso del éxito de su aparente opuesto, el de la historia global. Para Carlo Ginzburg, en un mundo globalizado aún hay lugar para la microhistoria, no sólo como opción analítica. Desde una perspectiva política nos ayudaría a derribar jerarquías políticas e historiográficas. Su propia difusión y sus mismos practicantes así lo demuestran. Tras su recepción en los principales países Europa y en los Estados Unidos, la microhistoria ha cuajado en las semiperiferias o directamente en la periferia historiográfica. Conversando sobre el particular con Ivan Jablonka, Ginzburg afirmaba ver en ello un elemento geopolítico, pues «hoy en día existe toda una red de historiadores vinculados a la microhistoria, que creo que está dirigida por un historiador islandés y un historiador húngaro. Países supuestamente 'marginales', en relación con la gran Historia, pueden aprovechar la microhistoria como un proyecto en el que prevalece el lado analítico».

Y, por supuesto —como expuso en 2016 en una entrevista para *Tempos Históricos*—,

«detrás de esa etiqueta se esconden múltiples versiones; no hay ortodoxia microscópica, hay muchas variaciones. Algunos tienden a simplificar, a veces trivializar, el proyecto, dejando caer el elemento analítico. Proponer una anécdota no es suficiente. La riqueza de un caso se mide por su potencial analógico: la posibilidad de generalizar preguntas y también (¿por qué no?) respuestas. La microhistoria desafía la macrohistoria, y a la inversa. Por esta razón, en un ensayo reciente ("Microhistory and World History") traté de demostrar, a través de la discusión de un caso específico, que la microstoria puede ser una forma de lidiar con la contradicción de la que hablaba antes. Una vez más traté de vincular la investigación empírica y la reflexión teórica. ¿Tuve éxito? No lo sé».

1
EL ROMPECABEZAS

1. A menudo nos preguntamos qué es un rompecabezas. ¿Acaso por ser adeptos a estos juegos de paciencia? No exactamente. La imagen del rompecabezas la pensamos como metáfora del trabajo histórico, como una de las metáforas posibles. Nos inspiramos en las palabras del novelista Georges Perec, que dedicó párrafos muy atinados al asunto en *La vida, instrucciones de uso*. Aunque es una representación tosca de la investigación, el puzle nos sirve de analogía. Vemos el rompecabezas como un entero deshecho, como un conjunto roto. Imaginamos a un niño que se dispone a armarlo. ¿Qué tiene? Un todo fracturado.

Las piezas están efectivamente sueltas, desordenadas, en vecindad incongruente. Aún no tienen encaje. Forman un revoltijo y apenas se adivina el entero del que forman parte. Cuando el niño se empeña en montar el rompecabezas, entonces deberá armarse de paciencia haciendo uso de la intuición. Deberá activar una inteligencia espacial, local, general, si es que quiere aclarar el enigma, resolver el problema.

Sin embargo, esta analogía no nos satisface del todo. Armar el puzle no es propiamente equivalente al trabajo de investigación histórica. El niño tiene una imagen completa, pues conoce la totalidad, ese referente que es el modelo. En cambio, la investigación real, la que emprende el historiador, es más azarosa, ya que carece del molde o del modelo, de un conocimiento previo. Ignora los límites, los contornos precisos del entero.

Pero no sólo eso. Las piezas —también metafóricas— en las que estaría fracturado el conjunto no encajan necesaria y perfectamente, no son partes solidarias y congruentes que deba poner de un único modo. Así es, mientras en el rompecabezas sólo hay una solución, en la investigación operamos tentativa y provisionalmente. Optamos por aquella que pensamos mejor dentro de las posibles.

Tal vez sea más adecuado representarnos el conocimiento a partir de otra metáfora, en este caso la de la restauración, la de la restauración artística. La tomamos del novelista Julian Barnes, de su *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*. El restaurador de un lienzo antiguo, pongamos por caso, debe lavar la superficie, retirar el barniz,

eliminar el exceso de pintura, para así devolverle al espectador el cuadro original, el cuadro que el artista tuvo ante sus ojos.

Sin embargo, como dice uno de los personajes femeninos de Barnes, no tenemos criterio para saber cuándo hay que detenerse en el proceso de depuración de la obra. «Es inevitable», añade, «que vayas un poquito demasiado lejos o te quedes algo corta. No hay forma de saberlo *exactamente*».

Cuatro profesionales que restaurasen trozos distintos de un mismo lienzo se detendrían en momentos diferentes del proceso, aunque, bien es verdad, los resultados no serían tan contradictorios como pudiera pensarse. ¿Por qué? Porque han sido formados en las mismas técnicas y comparten unos criterios similares: todos han sido instruidos en una disciplina común.

Pero la decisión de cuándo detenerse no es incontrovertible. Además, según concluye ese personaje, resulta una opción más artística que científica. Hay o, mejor, hubo un cuadro real, el que vio el artista, el cuadro a revelar, pero no hay modo de que dicho lienzo reaparezca. Siempre habrá controversia acerca de cuándo detener el proceso de restitución.

Las metáforas del rompecabezas y de la restauración representan dos formas diferentes de conocer el todo. Por lo que ahora nos interesa, una de esas posiciones en lo concerniente al todo y a su acceso es la que se expresa en la microhistoria. En cierto sentido, la microhistoria es una forma de investigar, de averiguar cosas del pasado, en que la pesquisa es algo semejante a la reconstrucción de un puzle. Pero sin referente cierto o seguro. El investigador extiende los brazos, tantea, conjetura pasos a seguir y avanza frontal y lateralmente, con poco vislumbre. Quizá consiga palpar *detalles*, como señalara Omar Calabrese. Veamos.

Una obra de arte es un todo, un sistema dotado de partes, de porciones trabadas. Si conocemos efectivamente la totalidad, las partes que la constituyen son *detalles* de la misma; en cambio, cuando esa totalidad la ignoramos, dichas partes son *fragmentos*. Por ejemplo, cuando de un lienzo se nos da una reproducción fotográfica parcial, entonces designamos esa parte como detalle; por el contrario, cuando de una obra de arte que fue un todo sólo ha subsistido alguna de sus porciones, entonces hablamos de fragmento.

Un detalle es un corte, una sección que se hace de un entero; un fragmento, que procede del latín *frangere*, alude a algo que se ha roto: no es una sección artificial, deliberada; es una rotura accidental, una fractura fortuita. Si no contamos con todas las partes, si queremos reconstruirlo procederemos tentativamente, añadiendo piezas y completando vacíos. El propósito es el de conocer el conjunto al que pertenecía y, por tanto, la meta es la de relacionar esos restos entre sí.

El pasado, tal y como se concibe desde la microhistoria, es una materia reconstruida a partir de fragmentos: una averiguación, una pesquisa, que pone en relación conjetural vestigios, huellas, indicios. El semiótico, el psicoanalista, el arqueólogo, el microhistoriador, etcétera, progresan azarosamente, tratando de reconstruir de manera hipotética un sistema ausente, un puzle sin contornos precisos, un lienzo a restaurar y de cuyo estado original no se tiene noticia segura, indiscutible.

Si queremos reconstruir los orígenes y el método de la microhistoria, si queremos adivinar algunos perfiles de su totalidad, el mejor fragmento del que partir es *El queso y los gusanos*, el libro de Carlo Ginzburg, publicado en 1976 (*Il formaggio e i vermi*). Lo tomaremos como un resto de una totalidad. De una biblioteca.

La investigación que proponemos arranca de un vestigio, una traza que nos permite una reconstrucción conjetural de ese conjunto aún ignorado, de esa biblioteca mayor. La Biblioteca. Procederemos de una manera similar a la del propio Ginzburg, sopesando esa indagación, sus rendimientos. Más aún, intentaremos hacer una reconstrucción *microhistórica* de la *microhistoria*, entendiendo que, en este caso, empleamos «microhistórica» al menos como sinónimo de una indagación hipotética que parte de fragmentos muy conocidos. Para nosotros ha sido un auténtico proceso de descubrimiento: el lector podrá asistir, prácticamente en tiempo real —si es que tal cosa pudiera ser así—, a los momentos de ese hallazgo.

Esperamos reconstruir y leer algo que no sabíamos, con ese entusiasmo que provoca averiguar cosas. Es decir, aprender, pero no sólo por lo que se nos dice en ese libro, el de Ginzburg, sino también por lo que no se dice explícitamente y por lo que nosotros mismos hacemos decir a *El queso y los gusanos*. ¿Leer? Según apostillaba Emil Cioran en una de sus *Conversaciones*, no deberíamos escribir sobre lo que no hubiéramos releído.

Pues bien, hemos seguido ese precepto: releer la obra, volver una y otra vez sobre un libro de cuya primera edición española fuimos literalmente contemporáneos, jóvenes contemporáneos. De ese modo, cada lectura hecha ha sido un acto nuevo. Hemos vuelto así al punto de partida, al proceso de indagar, cosa a la que también nos ayuda Ginzburg. Él sugiere obras...

2. ¿Qué es lo que Ginzburg nos propone como hitos de su trayectoria intelectual? Salvo Marc Bloch, Delio Cantimori y algún otro historiador, los referentes que suele enumerar son principalmente literatos: Tolstoi, Proust, Carlo Levi, Queneau, Calvino, entre otros. Esos referentes deben verse como nutrientes culturales y como reclamos. Pongamos dos ejemplos.

Primer caso. Cuando justifica la importancia que para él ha tenido *Guerra y paz*, Ginzburg alude a la historia desde abajo, a la reconstrucción de la totalidad a partir de cada una de sus partes: la vicisitud del último soldado presente en cualquier contienda. El soldado, testigo y protagonista del conflicto, es ignorante de su propia historia y se sitúa en medio de la batalla sin tener la panorámica de lo que sucede.

En ese sentido, la incertidumbre y la vivencia de dicho testigo permiten al historiador averiguar cosas que aquél no sabe. Ginzburg cita a Tolstoi y su clave de lectura está hecha, entre otros referentes, sobre la base de Isaiah Berlin, quien, a su vez, nos propone volver atrás, a Stendhal *(La cartuja de Parma)* y a Joseph de Maistre *(Las veladas de San Petersburgo)*.

Segundo caso. Cuando alude a los *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau, Ginzburg nos indica que aprende o reaprende. ¿Qué cosa? La experimentación expositiva-

narrativa. Es ésta, la de Quenau, una novela efectivamente experimental, un *collage* de discursos acerca de un mismo hecho: noventa y nueve variaciones, en diferentes estilos, con distintas «coerciones» y con variadas manipulaciones, de un acontecimiento banal de la vida cotidiana. ¿Qué lecciones cabe extraer de ese experimento? Que un mismo hecho admite infinidad de formas narrativas y que éstas pueden concebirse como un juego, de modo que la literatura o la escritura no aparecen como productos cerrados, sino como operaciones que se hacen ante el lector.

Ahora bien, ¿debemos aceptarle a Ginzburg estos ejemplos que postula para justificar ciertas operaciones de *El queso y los gusanos*, para interpretarlo? No podemos desecharlos, pero quizá debiéramos completarlos.

¿Pero cómo hemos intentado conseguir tal cosa? Pretendemos hacerlo empleando algunos de los recursos que son característicos del propio Ginzburg. Es decir, con el microanálisis del objeto. Si tuviéramos que encontrar un texto con el que establecer analogías, en ese caso nos gustaría que nuestro libro guardara ciertos parecidos con *Giocchi di pacienza*, una obra de la que son autores Ginzburg y Adriano Prosperi.

Ese volumen se publicó en 1975 y, por tanto, su redacción es contemporánea a la de *El queso y los gusanos*. Se trata además de un ejercicio de lectura, la del texto religioso más famoso y controvertido del Quinientos italiano, el *Beneficio di Cristo*, un ejercicio en el que Prosperi y Ginzburg debaten a propósito de las circunstancias de su composición, de su autoría, de sus metáforas y del sentido que hay que conceder a sus palabras literales.

Como en nuestro caso, *dicho* volumen está escrito a cuatro manos con la voluntad explícita de hacer visibles los procedimientos, los itinerarios y los obstáculos de la interpretación, incluyendo entre ellos los que se derivan de esa doble lectura-escritura. Se hace igualmente manifiesta la retórica expositiva empleada. Para ello mezclan, dicen los autores, la cocina con la mesa, de modo que puedan mostrar al lector no sólo el plato servido, sino también la preparación que lo precede. Con goce, con disfrute: un juego de paciencia, un puzle.

Sin embargo, Ginzburg y Prosperi proponen otra metáfora que completa la anterior, la del juego de cartas. Esta nueva imagen les sirve para subrayar la tensión que se da entre el respeto a unas reglas (la deontología del historiador) y la jugada imprevista, que no es la de los naipes marcados, sino la del hábil jugador que sabe en qué momento conviene utilizar unos u otros, cuándo y cómo destaparlos. Para mayor rendimiento.

Es decir, el enigma está en el objeto y en la forma de presentar su resolución. En suma, pues, se trata de un ejercicio de reflexión historiográfica acerca del método, acerca de cómo presentar unos resultados teniendo bien presentes el modo mismo de la exposición, el orden retórico que se le da y los destinatarios a los que persigue. Su conclusión es, como nos sucede a nosotros, circular, ya que el fin de la obra remite al principio. Así reza el último punto del índice («Dove i libro finisce, o comincia») y así reza el capítulo final, cuyo único contenido es: «Cominciammo a scrivere».

Por tanto, nuestra investigación trata de resolver un enigma, y es también un juego de paciencia.

Comenzamos a escribir.

2
El punto de partida: *El queso y los gusanos*

1. El punto de partida es 1976. En ese año se publica en Italia *Il formaggio e i vermi (El queso y los gusanos)*, una obra de la que es autor Carlo Ginzburg y cuyo objeto es la reconstrucción y el análisis de una cosmovisión: la de un molinero nacido en el Friuli del siglo XVI. Para emprender ese estudio, la investigación se basa en las actas de dos procesos inquisitoriales instruidos contra Domenico Scandella, llamado Menocchio.

Sorprende el estudio entonces y aún hoy. ¿A quién le importa averiguar lo que pensaba un personaje así, tan irrelevante? El libro no sólo sobrevive al paso del tiempo, sino que alcanza en fecha temprana gran notoriedad, un éxito rotundo para lo que es habitual en una obra académica.

Es un texto con fortuna, con numerosas reimpresiones y traducido a más de veinte idiomas. Pero además ha tenido y aún tiene influencia cultural, académica e historiográfica. En el momento de su aparición se le dedican reseñas elogiosas, con algún matiz crítico, pero sobre todo merece recensiones exhaustivas conforme se traduce a otras lenguas. Ello no quiere decir que no tenga detractores, muchos, pero incluso esto último atestigua su influencia. Es más, el libro, el autor y su protagonista pronto se convierten en referencias habituales en muy variadas esferas. Llegarán a independizarse: es lógico que las alusiones a Carlo Ginzburg no se detengan en una obra de 1976, puesto que sus investigaciones han progresado desde entonces, al igual que los muchos reconocimientos otorgados; pero no es tan habitual que su criatura se haya emancipado hasta alcanzar una fama primero local y, después, universal. Menocchio da nombre a un activo centro cultural ubicado en Montereale. Asimismo, ha sido motivo de obras teatrales, musicales, documentales, cinematográficas, etcétera.

Ahora bien, lo que nos proponemos en este libro es volver a reunirlos; lo que nos proponemos es analizar *El queso y los gusanos*, observar el contexto del que depende esa investigación y verificar la presencia del autor y la instancia narrativa que da vida al personaje. Para intentarlo contamos con una ventaja comparativa frente a quienes fueron sus primeros lectores: nos separan varias décadas desde su publicación. De esa distancia temporal podemos aprovecharnos: es justamente en estos últimos decenios cuando el

nombre y el cómo de Carlo Ginzburg han logrado ese éxito nacional e internacional al que antes aludíamos, sobre todo a partir de su identificación como microhistoriador, como *el* microhistoriador por antonomasia.

En este volumen optamos por un enfoque *historiográfico*. No analizamos lo que fue la investigación sustantiva, la información, los contenidos y la vigencia de sus resultados. No nos interesa, por ejemplo, polemizar sobre el origen de la metáfora principal (el queso y los gusanos), ni sobre la conjetura que postula. Nuestro propósito no es discernir si procede de los Vedas, como él señala, o si, como otros han sugerido, su fuente es aristotélica, si sus ideas provienen de los cátaros, del averroísmo padovano o, en fin, de los filósofos renacentistas. No creemos que el análisis sustantivo de las informaciones y contenidos de *El queso y los gusanos* sea lo relevante en este caso.

Si pensamos en aquello que es habitual, que una monografía histórica se reedite con periodicidad regular durante tantos años resulta asombroso. Lo corriente es que la actualidad de una investigación concreta decaiga pronto e, incluso, que su propio responsable acabe por relegarla u olvidarla. Se publica mucho y esa multiplicación, debida al relevo de los oficiantes y a la competencia mercantil, conspira a favor de su caducidad. Está también lo que convencionalmente llamaríamos el progreso cognoscitivo: nuevos datos, nuevos enfoques o nuevas preguntas desplazan el centro de interés y, por tanto, configuran un objeto de conocimiento diferente.

Como decía Giulio Einaudi, el editor italiano de *El queso y los gusanos*, hay un tipo de libro que es ejemplo de lo que los anglosajones llaman *Instant Book*: se trata de aquel «que, cuando dura unos meses, o un año, ha cumplido de forma egregia su función y cae en el olvido»: es el libro circunstancial que se apoya en una coyuntura que le es muy favorable; es el libro «meteorológico», como señaló en cierta ocasión Giovanni Levi, es decir, el libro adaptado a los cambios vertiginosos que traen el tiempo y la época, bien recibido pero pronto reemplazado.

No obstante, continúa Einaudi, existe asimismo el «libro cultural»: hablamos de aquellas obras que duran «incluso más de diez años» o decenios, añade. y que son como «intuiciones, descubrimientos, pasajes secretos del pensamiento, y que sirven para otros libros: engendran durante una década libros e influyen sobre ellos». Los grandes textos literarios son los que parecen desempeñar mejor y regularmente esta tarea seminal al encarnar los valores de una época.

Hay también, sin embargo, investigaciones históricas que han sido ejemplos de esta excelencia, ejemplos de libro cultural. Entre otros, dice, podemos mencionar algunos de los libros mayores de Fernand Braudel, de Marc Bloch, de Albert Mathiez o de Johan Huizinga: no son libros efímeros que haya que leer rotunda, inmediata y expeditivamente, a la manera de esos volúmenes instantáneos, pronto caducos; son, por el contrario, *long sellers*, libros que se multiplican, que multiplican sus efectos.

El propio Carlo Ginzburg lo dijo expresamente en 1973, entonces un joven de treinta y pocos años. Lo dijo al escribir el prefacio a la edición italiana de *Los reyes taumaturgos*, de Marc Bloch: la originalidad de un libro de historia, aquello que le

asegura vitalidad, depende del modo en que está resuelta la investigación, modo que a su vez no deriva de los resultados concretos.

Muy probablemente, libros como éstos son algunos de los mejores ejemplos de esa obra histórica de la que hablara Henri-Irénée Marrou muchos años atrás. Decía este historiador francés que la obra histórica es una composición que depende más de las virtudes del investigador, de la riqueza de su conocimiento, de la habilidad y del ingenio con que se plantea ciertas cuestiones. «Tenemos demasiada tendencia a olvidarlo nosotros, los del oficio, tan orgullosos de nuestra competencia técnica», apostilla Marrou.

Si convenimos con Einaudi en ese dictamen editorial, deberíamos admitir igualmente que el volumen de Ginzburg parece responder a este segundo modelo: es decir, que su libro depende en gran medida de su genio. Sería un libro cultural, un ejemplar duradero, un texto que parece resistir bien el paso del tiempo.

Si es así, si su fortuna es tan evidente, entonces dicho libro expresa o adelanta una intuición de época, un descubrimiento o un pasaje secreto del pensamiento, como bellamente decía su editor. ¿A qué cabría atribuir esa vigencia? ¿A que nos hallamos ante la investigación «definitiva» sobre un objeto del conocimiento histórico? Hablar de historia «definitiva» es una ilusión o una contradicción. Aunque contáramos con todos los datos, cada investigador está en disposición y está en la obligación de revisar lo dicho por sus predecesores, admitiendo que esa tarea continua de revisión no es un límite o una carencia de nuestro saber, sino su condición constitutiva.

Decía Jorge Luis Borges, y no le faltaba razón, que lo definitivo sólo pertenece a la religión o al cansancio. Los objetos históricos no son definitivos: tampoco lo son las investigaciones que los abordan. El valor de los «libros culturales» es de otra índole. Si la obra de Ginzburg ha envejecido bien no se debe evidentemente a lo irrefutable de sus interpretaciones, de sus datos o de sus resultados.

De hecho, desde el principio, las soluciones que él proponía para aclarar su objeto han sido una continua fuente de discusión sin que eso haya mermado en absoluto la incidencia que ha tenido y sigue teniendo. Si ha envejecido bien es, entre otras cosas, por la forma que Ginzburg da a su libro, por el modo en que organiza el relato, por la transmisión convincente de esos datos y por la manera en que analiza e interpreta a partir de las conjeturas de que se sirve.

Se le ha censurado la inflación interpretativa que hay en *El queso y los gusanos*, la *sobreinterpretación* de que estaría aquejada el volumen. Podríamos aceptarlo, pero el enigma permanece, porque las críticas y las hipótesis alternativas no han deteriorado su efecto, de modo que la obra parece emanciparse del contraste documental.

Cuando un libro de estas características obtiene ese *status*, la fortuna puede deberse a dos razones, que no sólo no tienen por qué ser incompatibles, sino que, por el contrario, se suelen dar a la vez: en un caso, la vigencia es resultado de su conversión en clásico, más allá de las informaciones históricas concretas que dé; en el otro, cabe atribuirla a la calidad misma de su escritura, a la tensión literaria que alcanza. Esto último no deja de ser una paradoja. Se admite que la validez de las obras históricas depende de la verdad

que incorporan y de la explicación razonable y verosímil que aportan. Pero eso mismo no es lo que dilata la vida de ciertos libros históricos.

Hablemos del género que hablemos, no conocemos a autores clásicos que, a pesar de sus despistes, hayan escrito descuidadamente sus obras, sin atención a la forma, sin atención a la estructura formal que les sirve de soporte. Si, en general, esto es cierto para toda clase de libros, no vemos por qué no debería serlo también para la historia y los historiadores. En ambas realidades, el emblema de lo clásico y la calidad *literaria* de una escritura remiten a una misma condición: ese libro no admite el resumen o la simplificación, no tolera la operación reductora o sintética, porque quien la emprende tiene la certeza de empobrecer irreparablemente la obra.

Por eso, cuando hablamos de la condición clásica de ciertos libros nos referimos principalmente a aquellos que, por algún atributo, han alcanzado un rango de privilegio en un ámbito o disciplina determinados, lo que implica seguidores y detractores. Es clásico también aquel libro que, más allá del seguimiento instantáneo y del reconocimiento de los contemporáneos, convoca a lectores diversos de épocas distintas rebasando idealmente el contexto mismo en que se alumbró.

Hasta tal punto es así, que un clásico no podría ser ya objeto de lectura, sino, siempre e inevitablemente, de relecturas, como anotara Borges, unas relecturas que estarían guiadas por las preguntas que cada generación se plantea. En el primer sentido de lo clásico, son numerosos los ejemplos que podrían aducirse: serían los clásicos de época, por decirlo así. En el segundo, la noción de lo clásico es más restringida: cabe atribuirla a aquellos libros, pocos, que trascienden su contexto por la potencia de que están investidos y por su calidad constitutiva. Pero también, y principalmente, por su propia ambigüedad. Por eso decía Italo Calvino que un clásico no acaba de decir todo lo que tiene que decir y su sentido se resiste a la interpretación de sus exégetas.

Por otro lado, cuando más arriba hablábamos de la calidad de una escritura aludíamos también a su condición literaria. Que la vigencia de un libro de historia pueda atribuirse a eso, a lo literario, introduce un matiz polémico. ¿En qué sentido sería discutible? La constitución de la historia como disciplina de verdad ha implicado quitarle su primitiva condición de género literario. Si admitimos que lo ficticio es una de las características básicas de la creación, sería un escándalo, al menos desde determinada perspectiva, aceptar sin más la condición literaria de la historia.

Como se verá, la polémica acerca del escepticismo en la disciplina tiene su centro de discusión en ese asunto. Sin embargo, cuando nos referimos a la calidad de escritura de un libro de historia, a la condición literaria que alcanza, no aludimos *ahora* a eso. Aludimos sólo a la arquitectura y a la construcción de las que el historiador, de forma consciente o inconsciente, sería responsable: es decir, a la prosa, a una prosa bella que, lejos de ser meramente transitiva, neutra y transparente, es fruto de una elaboración detallada, expresión del artificio y expresión de la verdad. Aludimos, en fin, a la estructura misma de lo que se cuenta, una estructura en la que se harían explícitos el punto de vista y la implicación del autor interno.

¿Exageramos al atribuir a *El queso y los gusanos* cualidades como las descritas? ¿Exageramos al pensarlo como un nuevo clásico de la historiografía y como una obra de evidente calidad literaria? Al margen de la simpatía o de la antipatía que su ejemplo pueda merecer, lo cierto es que la obra tiene virtudes suficientes para considerarlo así. Ese mismo hecho, en fin, nos permite *evaluar el libro como texto cerrado y ya inmodificable.*

Cuando hablamos de cierre, de clausura, aludimos a un libro que propiamente no envejece: sus reimpresiones son eso, reimpresiones sin correcciones. ¿Por qué razón? Porque cualquier modificación altera no sólo unos contenidos incorrectos o rebasados, sino también una forma específica de presentarlos. Por tanto, la clausura a la que nos referimos es una configuración formal acabada de la que procede su propia cualidad. Es más, hay datos y ejemplos que lo corroboran.

2. Tomemos, entre otros posibles, el caso de un volumen en el que a los autores se les convoca para efectuar un diagnóstico del estado de la historiografía. Nos referimos al que con el título *New Perspectives on Historical Writing (Formas de hacer historia)* editó Peter Burke a principios de los años noventa. En esa obra colectiva, las alusiones explícitas a Carlo Ginzburg son significativas en términos absolutos y relativos, es decir, por sí mismas, por el contexto en que se formulan y por el relieve que se le da a *El queso y los gusanos*. Permítasenos realizar una trivial aunque reveladora operación para así confirmar mejor su incidencia.

En lo que es el índice onomástico, que sólo aparece en su versión española y que contiene, por cierto, algunos errores o faltas que hemos procurado subsanar, este texto recoge de manera indistinta los nombres de las autoridades académicas y de las referencias personales que aparecen en el volumen. Contabilicemos el número de veces en que se citan y tomemos en serio la jerarquía a que da lugar. ¿Es razonable hacerlo? ¿Es tan banal la operación que proponemos?

Son más de doscientos los contemporáneos o los antepasados que aparecen reflejados. Si tomamos esa suma como base, aquellos que son citados más de tres veces sólo alcanzan el veinte por ciento del total. De éstos, entre las catorce y las cinco alusiones, el orden de referencia estaría encabezado por Fernand Braudel, seguido por E. P. Thompson, Clifford Geertz, Leopold von Ranke, Jan Vansina, Paul Thompson, Michel Foucault, Quentin Skinner, John Dunn, Carlo Ginzburg, G.W.F. Hegel, Emmanuel Le Roy Ladurie, Lawrence Stone y Ludwig Wittgenstein. Si observamos con detalle la lista, no puede caber duda: estamos ante aquellos que podemos identificar como nuestros interlocutores. Es decir, son algunos de los historiadores, antropólogos y filósofos clásicos y recientes con quienes dialogamos, a los que nos enfrentamos, con los que polemizamos y de quienes no podemos desentendernos.

El grado de influencia se mide no sólo por los seguidores, sino también por las resistencias que se provocan. Hay avances y conocimientos que se adeudan o a los que nos oponemos y en virtud de los cuales citamos a este o aquel autor. Pero hay, en segundo lugar, influencias que no se deben a datos o noticias suministrados, sino más

bien al efecto estimulante o reactivo que su ejemplo nos da: son esos autores que, más allá de sus contenidos o de sus informaciones, nos ayudan a plantear las preguntas importantes y el camino a seguir.

Una lista como la anterior es extraordinariamente informativa del estado de la historiografía de los noventa. Son numerosas, pues, las consecuencias a extraer, las presencias a subrayar y las ausencias a destacar. Ahora bien, para lo que ahora nos interesa, cabe dar el énfasis adecuado al caso de Carlo Ginzburg. Su nombre aparece en cinco ocasiones en el índice onomástico, registro insuficiente, erróneo, de acuerdo con las menciones explícitas del texto, aunque como dato bruto sea debidamente revelador. No obstante, y más allá de la frecuencia, lo verdaderamente interesante de la operación que proponemos es comprobar los usos de Ginzburg. Es decir, en virtud de qué se le cita, en virtud de qué se le valora. Su alusión obedece a tres razones.

El primer uso de Ginzburg se lo debemos a Jim Sharpe, y tiene como propósito subrayar *El queso y los gusanos* y el *Montaillou*, de Le Roy Ladurie, como ejemplos de historia desde abajo. Es esta una fórmula que debemos originariamente a E. P. Thompson, nos recuerda Sharpe, y que tiene por objetivo la exhumación de lo que fue la vida de la gente «corriente». Como tal, sería una auténtica «hazaña de gimnasia intelectual». No es en todo caso una mera hipérbole: Thompson, Ginzburg o Le Roy Ladurie, continúa Sharpe, nos han obligado a «ampliar nuestra visión del pasado». ¿De qué modo?

En primer lugar, incorporando como sujetos del drama histórico a aquellos sectores populares de los que antes nada sabíamos o nada decíamos: un molinero, un individuo de baja extracción, es quien protagoniza el relato de Ginzburg y es al que se toma como objeto de exhumación. ¿Qué se logra? Desde nuestro punto de vista y más allá de lo señalado explícitamente por Sharpe, al incorporar al individuo como sujeto de la narración, el historiador establece un diálogo (figurado) con quien protagoniza su relato.

Pero, a la vez, el investigador *sabe más*, sabe más en el sentido de que conoce los condicionantes que ignora el sujeto, razón por la que puede revelar las consecuencias no intencionales o los efectos perversos de sus mismas acciones. Por tanto, está en disposición de arrojar luz sobre las circunstancias y regularidades que son opacas para los propios individuos, en este caso para Menocchio. Concebida así, esta historia desde abajo, en la que se dirime una tensión no resuelta entre libre albedrío y determinación, nos hace recordar los referentes que Ginzburg menciona, en particular a Tolstoi o Stendhal, es decir, a dos novelistas que nos describen las incertidumbres de un individuo que vive un contexto que, sin embargo, no percibe enteramente.

En segundo lugar, y aún más importante según Jim Sharpe, la relevancia de Ginzburg se debe a que nos ayuda a plantearnos preguntas más osadas: al exigirnos mayor imaginación en las cuestiones que formulamos, los documentos exhumados dejan de ser un material inerte y previsible. Es decir, para lo que aquí nos interesa, si a Carlo Ginzburg se le cita como par intelectual de los otros historiadores y, además, con frecuencia similar, es sobre todo porque le adeudamos un repertorio de preguntas, un modo de plantear las cuestiones y, en fin, un tratamiento del documento como antes no era común.

El siguiente uso de su nombre, el de Ginzburg, que hay en el libro editado por Peter Burke se debe a Giovanni Levi. Para ilustrar la concepción y la práctica de una corriente histórica, la llamada microhistoria, el ejemplo de Carlo Ginzburg deviene central y evidente. Según sostiene, hay tres rasgos del proceder microhistórico que se reflejan en *El queso y los gusanos*. En primer lugar, la reducción de escala, que es el rasgo básico de la perspectiva *micro*, permite cambiar el enfoque habitual de las cosas, al menos tal y como viene siendo tradicional en la investigación. A juicio de Levi, pues, hay en Ginzburg y en otros la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados, gracias a la variación de ese enfoque previsible o, mejor, al abandono de preguntas obvias.

En segundo lugar, la aportación de Ginzburg y el ejemplo de otros investigadores son útiles porque obligan a replantear el problema de la comunicación con el lector: lo que Levi llama el problema del relato. Lejos de ocultar las insuficiencias y las limitaciones de las pruebas documentales, estas carencias y sus alternativas se hacen explícitas en la narración: las hipótesis afortunadas o fracasadas se presentan sin ocultaciones y, en fin, al lector se le hace partícipe del razonamiento histórico.

En tercer y último término, el uso de Ginzburg por Levi tiene como meta subrayar la complejidad con que aquél formula el problema de la parte y el todo. Lo habitual en las ciencias sociales, al menos desde finales del siglo XIX, ha sido defender la generalización como la única forma apropiada de conocimiento científico: forma de la que, por principio, quedarían excluidos los historiadores o forma a la que, finalmente, tenderían o se aproximarían para dotar a su disciplina de ese estatuto del que se les excluía. Pues bien, Ginzburg en particular, prosigue Giovanni Levi, ha sido quien se ha preguntado cómo podríamos elaborar un paradigma que abordara el conocimiento de lo particular y que, a su vez, lo integrara dentro del saber científico y formal. Planteado así, el reto es explícito y una de sus respuestas posibles e implícitas se contiene en *El queso y los gusanos*.

Finalmente, hay otro especialista de los que colaboran en *Formas de hacer historia* que nos habla de Ginzburg. Es Robert Darnton. Aun siendo única, la mención a Ginzburg es extraordinariamente significativa: su alusión subraya *El queso y los gusanos* como ejemplo revelador de ciertos procesos de lectura y, por tanto, de recepción y de reelaboración de las ideas. La contribución de Darnton tiene por objeto la llamada «historia de la lectura». Como resulta a todas luces evidente, el análisis de la lectura no es exactamente el análisis de los textos, sino más bien el estudio de cómo éstos son interpretados.

Pues bien, si el libro de Carlo Ginzburg es memorable, no es porque hable de otros libros, sino porque conjetura, detalla y analiza la forma en que fueron leídos. A partir de la narración, *El queso y los gusanos* nos presenta a un lector, Menocchio, que leía con beligerancia, transformando el contenido y los materiales que tenía a su disposición hasta el punto de elaborar una visión del mundo no cristiana. Es decir, el caso detallado por Ginzburg es interesante porque revela la conexión que pudo darse entre alta cultura y cultura popular, entre unas ideas elaboradas por la élite y por sectores sociales modestos.

En general, pues, la mayor parte de las alusiones que aparecen en *Formas de hacer historia* lo son para subrayar la novedad radical que introdujo *El queso y los gusanos* en el dominio historiográfico. Al margen de Giovanni Levi, compatriota y amigo que se detiene en otros textos precedentes o posteriores a dicho libro para detallar mejor su originalidad, Jim Sharpe o Robert Darnton se limitan a subrayar la historia del molinero. Eso justifica que el único personaje convencionalmente histórico que aparece citado más de tres veces en el índice onomástico de esa obra de referencia sea Menocchio.

Es decir, nos hallamos ante un sujeto sin trascendencia histórica o, al menos, sin el relieve que cabe otorgar a quien es capaz de emprender grandes acciones individuales o colectivas; nos hallamos ante un individuo cuyo interés no radica tampoco en aquello que lo asocia a sus contemporáneos o en aquello que lo convierte en ejemplo de unas condiciones genéricas que comparte y que lo trascienden. Desde esos presupuestos, Menocchio es ciertamente irrepetible y posee unas cualidades que de algún modo lo hacen excepcional. A la vez, esas cualidades no son tan extrañas como para convertirlo en un sujeto radicalmente excéntrico o extemporáneo con respecto a su propio mundo o a su propio tiempo.

Las preguntas que surgen de forma más inmediata son evidentes: qué volumen es éste y a qué se debe su éxito. Una adecuada respuesta exige partir del propio soporte material, del medio expresivo que se elige para comunicar una investigación.

3

El género de Carlo Ginzburg

1. Empecemos por el primer dato con el que hay que contar: *El queso y los gusanos* se publica originariamente por las Edizioni Einaudi. ¿Tiene este hecho alguna relevancia?

En 1976, Giulio Einaudi era uno de los profesionales europeos más prestigiosos del sector, y, en cierta medida, en su figura se reunían el príncipe de la edición, el agitador y el mandarín literario. Einaudi era para Italia lo que Gallimard ha sido y aún es para Francia: el fondo más escogido, selecto y cuidado de la literatura universal y nacional, así como el centro de difusión de las vanguardias culturales.

Si partimos de esta comparación no es por una forzada analogía. Al contrario, lo hacemos así porque nos permite dar el énfasis adecuado a la trayectoria del editor italiano y porque el propio Giulio Einaudi tomará frecuentemente a Gallimard como par y rival con el que medirse. De Gallimard envidiaba, por ejemplo, la alta cultura de sus asesores o la austeridad limpia y elegante de sus cubiertas blancas. Más aún, el editor francés publica algunas de las obras más relevantes de la cultura del Novecientos, y su divisa está asociada a la que es su colección literaria más emblemática, la «Pléiade», y a los nombres de Proust, Malraux o Céline, entre otros.

Permítasenos exagerar un poco. Si la cultura de entreguerras francesa es Gallimard, la de la Italia posterior a 1945 es Einaudi. Hay, sin embargo, grandes diferencias. Hay, un desfase cronológico, del que se aprovecha Einaudi, y hay también una diversa adscripción ideológica, fruto de las condiciones personales de los responsables, de las simpatías políticas de sus asesores y, en fin, de los diferentes avatares por los que tuvieron que atravesar: del eclecticismo al colaboracionismo con el ocupante nazi, en el caso de Gaston Gallimard.

Giulio Einaudi, por el contrario, profesó *personalmente* un *amor* a Stalin que, como él mismo confiesa a Severino Cesari, revelaba una ignorancia fanática. Su lado más inquietante, según admite, fue el estalinismo vocacional e inorgánico en el que creía y el papel de *compañero de viaje* que ejercerá en la inmediata posguerra al publicar a ciertos apologistas de la URSS. Para quien era hijo del liberal Luigi Einaudi, Stalin había sido durante la guerra un auténtico mito: tan fuerte era la necesidad de creer, apostilla.

Pero, a pesar de todo, el sello no se verá arruinado ideológicamente por posiciones sectarias: el extremismo de Giulio Einaudi se atenúa por el trabajo colectivo, y quienes integran el consejo editor se contrarrestan y se complementan. En fin, el caso es que la editorial jamás se convertirá en un mero resorte orgánico del comunismo organizado. El establecimiento será un cruce de culturas cuya fuente de inspiración era, en efecto, la izquierda política, pero también el liberalismo procedente de Benedetto Croce, entre otros.

Eso permitirá que la «Casa Einaudi» encarne desde el principio un proyecto amplio. Un proyecto que, para mayor simbolismo, se funda en 1933 en el mismo inmueble que había sido la sede del *Ordine Nuovo* de Antonio Gramsci, y del que se sentía afín un amplio sector del reformismo y de la izquierda cultural y política de Italia, una Italia que a la vez aupaba a Mussolini. El modelo italiano que sirve de inspiración a Einaudi será Laterza y, para ese fin, para fundar una nueva editorial, mantendrá conversaciones con Croce.

El resultado, en todo caso, será la creación de ese nuevo sello, gracias al empuje del joven Einaudi y gracias a la colaboración decisiva de Leone Ginzburg y de Cesare Pavese. Durante sus primeros años tendrá una existencia políticamente difícil, dada su oposición al régimen, pero tras la guerra el desarrollo de la editorial fue máximo. Asociará su nombre al de Antonio Gramsci: a la sorpresa que supuso el descubrimiento y difusión de los *Quaderni del Carcere*, que Einaudi empieza a publicar en 1948.

Aunque la adscripción ideológica de Gaston Gallimard era radicalmente distinta a la de Giulio Einaudi, hay algo que los hermana. Ambos editores sabrán remontar sus errores, sabrán quitarse sus sectarismos o sus culpables tibiezas políticas. Desde posiciones diferentes, ambos son emblema de la tragedia europea del siglo XX y de las sacudidas que la cultura crítica y de vanguardia experimenta en el período de entreguerras y después. Pero también son muestra de lo que el propio Einaudi llamaba la *edición cultural*: es decir, empresas en donde la publicación de textos va más allá de la cuenta de resultados y del balance.

Los catálogos de Einaudi serán extraordinariamente amplios y variados, con numerosas colecciones literarias y sucesivas «Grandi Opere» (*Storia d'Italia Einaudi, Enciclopedia*, etcétera). Se convertirá en una editorial importante no tanto por su volumen de negocio, cuanto por el número y la calidad de sus textos de referencia: entre otros, los de auténticos maestros del pensamiento, de la literatura y de las humanidades como Cesare Pavese, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Norberto Bobbio, Delio Cantimori, Franco Venturi, Carlo Levi, Primo Levi o Pier Paolo Passolini.

¿En qué consiste y en qué se basa esa «edición cultural»? Frente a otras empresas más despersonalizadas, según su propio juicio, la editorial se funda y crece a partir de esos grandes autores y consejeros. Éstos aportan saber y, a la postre, un capital inmaterial y un título de prestigio cultural. Es más, añadirá Giulio Einaudi, el trato de la editorial con los autores y con los propios lectores siempre se basó en una suerte de elitismo selectivo con el que se investía cada libro que publicaba: un elitismo desdeñoso

del lector indiferente y adversario feroz del populismo y de la fantasía de la cubierta estridente y colorista.

Einaudi, según este editor, ha tenido su mejor tesoro en la figura del *autor-símbolo,* aquel en cuya obra se despliega investigación, moral y poesía. Es decir, aquel que encarna las tres cualidades que hacen de quien las reúne un intelectual y no un mero especialista: vanguardia teórica, compromiso cívico y renovación formal. Pero, además, ese autor es *símbolo* en la medida en que sus atributos intelectuales permiten identificar esas mismas cualidades colectiva y editorialmente. Dicho en otros términos, una adecuada selección de grandes títulos y de autores dicta el estilo de un editor y, por ende, transmite al resto de sus publicaciones algo así como una imagen de marca reconocible. Es por eso por lo que pudo hablarse con propiedad de *autores-Einaudi.*

Con ese requisito, las publicaciones de la empresa lograron reunir dos bibliotecas: una, formada por clásicos de la literatura, de la ciencia o de la filosofía, entre los que se cuenta Antonio Gramsci, el gran soporte editorial y la más celebrada publicación de la inmediata posguerra; y otra, constituida por el ensayo de calidad, aquel ensayo de alta cultura que, sea o no de investigación, aborda un tema en el que el autor aspira a abrir nuevos horizontes.

Retengamos literalmente esas últimas palabras: de su correcta explicación y de la adecuada comprensión de lo que aquí significa la voz *ensayo* depende de nuestro argumento.

2. Veamos el género al que pertenece. Mejor aún, veamos la colección en la que se publica el libro. Esa colección lo inviste con unas características genéricas. Como es obvio, la etiqueta, el nombre, el formato y la calidad que son comunes a una serie son los elementos mercantiles que permiten el reconocimiento de sus volúmenes de acuerdo con unas cualidades que se comparten. Hay colecciones que son una mera reunión de títulos; pero hay otras, y en esto fue muy cuidadoso Einaudi, que son un fondo coherente, con obras que se interpelan, que se refuerzan mutuamente y que, en el mejor de los casos, pueden llegar a formar un mapa de los saberes contemporáneos.

Las cubiertas blancas austeras y distinguidas, con finos motivos, la caja, la tipografía, en fin, se reconocen como emblema de Einaudi, y de su envidiado Gallimard. Publicar en una editorial caracterizada por su elegancia formal y por el buen criterio selectivo otorga un valor añadido al nuevo libro. Si, además, se hace en una colección donde destaca la excelencia de los volúmenes que lo preceden, se refuerza la obra que se publica a la vez que orienta su lectura. Cada nuevo volumen se publica de acuerdo con una definición previa, con un determinado horizonte de expectativas.

El queso y los gusanos aparece en la mejor colección de ensayo de Einaudi, un fondo repleto de trabajos de composición fina, calidad probada y experimentación cultural. Se publicará como el volumen número 65 de la célebre colección de los «Paperbacks». Al igual que tantos otros competidores, Einaudi emprende pronto la edición en rústica. En la primavera de 1995, la serie de los «Paperbacks» sumaba doscientos cincuenta y ocho

títulos, con un repertorio extraordinariamente variado de textos de ciencias sociales y humanas, y, según las palabras de Einaudi, con un enfoque *metadisciplinario* más que interdisciplinario. Conviene reparar en esta descripción.

Partamos de lo obvio y distingamos, para empezar, entre lo interdisciplinario y lo metadisciplinario. Desde el siglo XIX, las ciencias han experimentado un avance considerable fundamentado en el principio *cartesiano* de la división de los objetos para su planteamiento y resolución, principio que justifica la especialización y que es la condición del progreso científico. Pero ese avance indudable ha tenido una consecuencia perversa: la de la *ultraespecialización*, que es una forma de amputar y amputarse.

Para hacer frente a esa insatisfacción, ha habido respuestas de diversa índole. Entre estas últimas cabe destacar a aquellas que postulan la *interdisciplinariedad* y a aquellas otras que se pronuncian en favor de la *metadisciplinariedad*: terminachos feísimos, pero necesarios. Lo interdisciplinario sería la condición o la cualidad que un investigador debe tener o cultivar para rebasar los propios límites de su saber académico, para averiguar cómo resuelven los colegas de otras disciplinas aquellos problemas que nos son comunes o aquellos objetos de conocimiento que son próximos a los nuestros y, en fin, para comprobar de qué métodos o de qué conceptos se valen.

El propósito de esta operación es el de incrementar un saber común y compartido gracias al contraste y al diálogo fluidos con otros científicos. Con ello, aumentaría la comunicación de nuestras informaciones (objetos, métodos y conceptos) haciéndonos mutuamente sabedores de los avances respectivos y contribuyendo a la creación de un campo de conocimientos recíprocos. Desde esa perspectiva, la interdisciplinariedad es una meta noble del desarrollo cognoscitivo: la voluntad de derribar los muros que separan las disciplinas; la voluntad que se expresa en las propias obras de Lucien Febvre y de Marc Bloch, entre otros, caracterizadas por el intercambio de saberes. ¿En qué consiste este intercambio? Lo común ha sido el uso de las disciplinas vecinas o, en todo caso, la adopción de referentes próximos para los propios historiadores (antropología, economía, sociología, etcétera) y a los que se ha absorbido o integrado.

Sin embargo, hay un problema irresuelto. La interdisciplinariedad es una respuesta aún pobre a una insatisfacción originariamente disciplinaria. ¿Por qué razón? Porque el diálogo y el contraste de pareceres a partir de esos instrumentos diferentes no tienen como consecuencia necesaria o evidente la creación de un campo recíproco de conocimiento o el aumento de nuestro saber común. Incluso diríamos que la interdisciplinariedad, entendida y practicada a partir de métodos o de conceptos diversos, tiene sus límites.

Así lo señala, por ejemplo, Edward Palmer Thompson refiriéndose a las ventajas e inconvenientes de las relaciones formales de la historia con otras ciencias sociales. Indica el investigador inglés que hay en época reciente una práctica bienintencionada consistente en la importación de conceptos o de métodos procedentes de otros saberes académicos. La historia o, mejor, algunos de sus representantes habrían ejercido una suerte de canibalismo gracias al cual se apropiarían de recursos extrahistóricos sin que de esa absorción se derivara mayor problema. Pues bien, esa operación entraña serios

problemas, añade Thompson, porque, entre otras razones, la antropología o la sociología se han desarrollado o como disciplinas *ahistóricas* o con una componente histórica inadecuada o con un fortísimo prejuicio antihistórico. Es decir, no es tan fácil importar esas categorías, ya que han sido elaboradas renunciando a lo que es más característico de la propia historia: la historicidad del contexto, o sea, aquel hilo conductor que da significado y que singulariza como irrepetibles unos hechos.

Elaboradas a partir de la generalización o de la abstracción, esas categorías y sus procedimientos, concluye Thompson, serían inutilizables. El concepto es intemporal. Podemos estudiar cómo es engendrado. Ahora bien, ni el tiempo mismo ni, consecuentemente, la historia pueden convertirse en objeto de un concepto. Hay una contradicción en los términos. Cuando se introduce la temporalidad, el observador alcanza a ver cómo el concepto se modifica a sí mismo.

3. ¿Por qué Giulio Einaudi identifica los «Paperbacks» como *metadisciplinarios*? Según Einaudi, los «Paperbacks» son herederos de dos hitos culturales modernos: la Ilustración y Mayo del 68. Quizá es una forma grandilocuente de definir una colección, de otorgar nobleza simbólica a lo que es un producto comercial. Grandilocuente o no, lo dicho por Einaudi es una instrucción pragmática.

La apelación a la Ilustración es literal, aunque no en el sentido inmediatamente racionalista. Habla de la Ilustración como referente de los «Paperbacks» y de la propia editorial en la acepción del *sapere aude!* de Kant: como la «iluminación» que procede del conocimiento maduro, del entendimiento. Habría, pues, en la colección una voluntad explícita de estimular una audacia cognoscitiva reflexiva, crítica, abierta. De esa meta ilustrada participaría la colección de los «Paperbacks», pero también sería el reclamo general de la propia editorial.

La referencia a Mayo del 68 es más circunstancial, pero, probablemente por ello mismo, más explicativa. Dice Einaudi que los «Paperbacks» fueron concebidos como textos de alta cultura, alternativos a lo que la Academia ofrecía, en la línea de las ideas nacidas en torno al 68. De hecho, como aclara el editor en un volumen conmemorativo del cincuentenario de Einaudi, esta colección apareció en 1969 «en un ambiente de ruptura y de renovación cultural». Analicémoslo.

Publicar en ediciones baratas no es un hecho estrictamente actual: una parte de la cultura popular y de la cultura de masas se ha difundido en estas condiciones. Ahora bien, publicar libros de bolsillo para abaratar costes, para lograr un mayor alcance y, a la vez, con la meta definida de estimular el pensamiento de vanguardia es un hábito editorial reciente. Tiene que ver con la instrucción obligatoria y universal, con la democratización de la cultura y con la masificación, como hechos propios del siglo XX, pero tiene que ver también con unas circunstancias históricas más próximas: las del criticismo contemporáneo —ese «ambiente de ruptura»— anterior y posterior a 1968.

De esa época data, en efecto, el inicio de algunas de las colecciones de bolsillo más conocidas de la edición europea, colecciones que, como en el caso italiano, se conciben

como una biblioteca de alta cultura. Decir alta cultura designa una clase especial de libros: aquellos que no son justamente de divulgación, de consumo masivo, sino que persiguen la excelencia cultural.

Pero, a la vez, decir alta cultura hablando de un libro de bolsillo es paradójico si se observa desde la perspectiva tradicional de la edición italiana y desde una óptica estrictamente académica. Pues bien, los «Einaudi Paperbacks» eran poco tradicionales según ese punto de vista: la adopción del formato «*tascabile*», cuya primera muestra es la serie del «Nuovo Politecnico» (1965), permitirá el abaratamiento, pero también un activismo intelectual que va más allá de lo académico.

Por tanto, la nobleza cultural no es, en este caso, acomodación a las expectativas de lo docto, sino mayores exigencia, inquietud y cuestionamiento. Es por eso por lo que la referencia explícita al 68 y a los profundos cambios culturales que entraña lo es a una época caracterizada por ciertos radicalismos políticos, pero también intelectuales. Convendrá comprobar si ese impulso extraacadémico, si esos radicalismos intelectuales, tienen su reflejo en la colección. Para responder a dicha cuestión lo haremos analizando las características mismas de la serie: los sesenta y cuatro volúmenes que preceden al de Ginzburg.

El primer dato con el que contar a propósito de esos sesenta y cuatro volúmenes es que no son libros de historia. Salvo algún caso aislado, como es el de *Los historiadores y la historia*, de Delio Cantimori, la colección no está concebida, en efecto, como una serie dedicada a investigar el pasado. Einaudi había publicado, al menos hasta esa fecha, dos colecciones específicamente históricas. La primera, la «Biblioteca di Cultura Storica», fue proyectada por Leone Ginzburg e iniciada en 1935: incluirá las grandes obras de Bloch o Braudel y también el primer libro de Carlo Ginzburg *(I Benandanti)*. La segunda, «Scrittori di Storia», se inició en 1951 bajo la dirección de Federico Chabod: se publicarán clásicos de los siglos XVIII y XIX.

En 1976, cuando se publica *El queso y los gusanos*, esos sesenta y cuatro libros precedentes tienen dos filiaciones distintas. Una minoría representa a un sector prestigioso de la cultura italiana próximo o perteneciente al universo editorial de Einaudi (Delio Cantimori y Norberto Bobbio, entre los más académicos). La mayoría de los textos publicados son traducciones que proceden de una parte del pensamiento crítico reciente o de nuevas disciplinas en auge. Entre ellos, se cuentan algunos de los *maîtres à penser* más celebrados en aquel momento.

Entre otras corrientes, la Escuela de Francfort, el estructuralismo francés, la sociología crítica, la antipsiquiatría y la *nueva* filosofía de la ciencia. El lector español puede hacerse una idea cabal de lo que dicha empresa podía representar en aquellos días reparando en un hecho simple: aquel fondo reunía en una misma serie obras muy importantes, algunas de las obras capitales que las editoriales españolas y latinoamericanas se disputaban de acuerdo con las modas culturales de entonces. Ahora bien, subrayar la pertenencia de estos volúmenes a una serie de corrientes en boga oscurece más que aclara la cuestión. La razón es que el proceso es el inverso: no es una corriente lo que,

al final, es sobresaliente, sino el pensador o los pensadores que, gracias a su condición y a su especificidad, son capaces de crear escuela o tradición.

En efecto, aquello que Einaudi edita no es una tradición teórica. Lo que publica es a determinados autores-símbolo dotados de alguna cualidad que los hace ser irrepetibles. Hoy podemos ver cómo nos hemos alejado de las modas de los sesenta. Pero, a la vez, vemos la resistencia de ciertos libros y autores que, publicados por entonces, han envejecido bien. Esos son precisamente algunos de los ejemplares más importantes de la colección de Einaudi.

¿Qué tienen en común? Por un lado, son y han sido muy influyentes dentro de las disciplinas a las que pertenecen y renuevan. Por otro lado, son y han sido autores importantes porque su aportación ha rebasado las fronteras de esos saberes, llegando hasta nuestros días. Además, las obras capitales de estos autores tienen un atributo especial. No son volúmenes que dependan de la información reunida. Son, por el contrario, libros *inconmensurables*, por emplear la palabra de Thomas S. Kuhn, con enfoques insólitos. Son, en fin, libros en los que se aprecia la elegancia verbal o la composición propiamente literaria. Como señalaba Einaudi, el género al que pertenecen es al del ensayo de alta cultura, es decir, un ensayo novedoso caracterizado por abrir perspectivas diferentes, por rebasar las censuras propias de esos saberes, las barreras tenidas por evidentes. ¿Y de qué modo se materializa esa condición?

Como nos recordaba Theodor Adorno, el ensayo es un modo extracientífico de exponer o analizar un objeto. O, como había anticipado György Lukács, una forma intermedia entre la exactitud científica y la frescura del impresionismo. Al distanciarse de las fórmulas apodícticas y transitivas del lenguaje académico, el ensayista hace uso de una mayor libertad en el tono, en el estilo y en el tratamiento del tema, sin sujeción a las restricciones convencionales de un saber institucional. Con ello, el ensayo revela siempre un (*el*) punto de vista y desvela, por tanto, a un sujeto de la enunciación que no se cancela. Como sostenía Lukács, al tratar un objeto, el ensayista acaba por reflexionar sobre sí mismo, construyendo con materiales extraños su propio mundo.

Por otra parte, según añadía Adorno, el ensayo resulta provisional, fragmentario y hasta accidental: en ese sentido, es siempre un texto de circunstancias, apegado a un presente del que recibe su estímulo. Más aún, dado que el ensayo trata siempre de cosas preexistentes, como había defendido Lukács, y éstas se abordan tentativamente, su resultado es ocasional y no puede justificarse a partir de su inserción en un sistema. Pero, además, concluía Adorno, aquel que practica el ensayo sabe que no hay identidad entre la exposición y la cosa. Ese descubrimiento le aleja del estricto academicismo y, según una hipérbole justificada, impone a la exposición un esfuerzo «ilimitado» por lograr la palabra exacta. Si esto es así, la experiencia del autor con la exposición y con la cosa deja de ser irrelevante, y se convierte en central.

El ensayista no es necesariamente lo contrario del científico. Es un interlocutor inquietante y quizá algo indisciplinado. El ensayista se vale de cierta independencia estética, pero se diferencia del artista por el medio que emplea, por los conceptos que maneja y por la aspiración a la verdad que lo justifica.

Pues bien, esa independencia estética y, a la vez, ese apego a la verdad son algunas de las cualidades de los *autores-símbolo* de Einaudi. Pero hay más. Aunque el género del ensayo es ciertamente antiguo, es ahora, en esas décadas, cuando experimenta un mayor auge y un incremento de su demanda. Justamente porque el lector percibe la distancia infranqueable que ha habido, hay y habrá entre el ser social y la conciencia, por decirlo con Marx, distancia que ni el racionalismo cartesiano ni el positivismo cientifista ni sus epígonos han resuelto aceptablemente. Los grandes ensayistas subrayan la extrañeza o el asombro que el mundo y sus objetos nos provocan.

Podríamos expresarlo aludiendo a los «géneros confusos» de los que hablara Clifford Geertz cuando, a finales de los años setenta, hacía balance de los cambios acaecidos en el pensamiento social y en las humanidades. Sería una nueva designación para una forma *literaria* desarrollada sobre todo a partir de la difusión de un cierto tipo de ensayo libre, muy libre. Como los «Einaudi Paperbacks»: el ensayo transversal, el ensayo que aspira a la independencia estética y al replanteamiento de la verdad, aquel que ensancha los confines de esos mismos saberes.

4. La aproximación que hemos realizado a la naturaleza de esa colección o, mejor, la inspección acerca del género al que se adscriben los más significativos de los volúmenes que precedieron a *El queso*, lejos de aclarar su edición, produce asombro. ¿Qué hace un libro de investigación histórica en una colección como ésta? Y, más aún, ¿quién es ese autor, Carlo Ginzburg, que a la altura de 1976 tiene el privilegio de editar en Einaudi e, incluso, en su serie de ensayo de vanguardia?

No hay una única respuesta a todos esos interrogantes. En 1991, Giulio Einaudi confiesa a Cesari que Carlo Ginzburg encarna el tipo de ensayo y de autor que él tenía en mente como modelo editorial. No cita a ninguno de los autores de prestigio de los que antes hablábamos y que forman parte del catálogo, sino a Ginzburg, de quien añade: «sabe enriquecer el análisis histórico con instrumentos derivados de múltiples disciplinas, para llevarlo o devolverlo a la auténtica tensión cognoscitiva de la que nacen los grandes interrogantes».

Una afirmación de estas características no es sorprendente hoy en día, pero tal vez pueda tomarse como un anacronismo si se aplica retrospectivamente. Si se piensa en los «Paperbacks» de 1976, cualquiera de los otros autores que lo precedieron encarnaría mejor al ensayista-tipo del que hablaba Einaudi. De hecho, Ginzburg ya había publicado algún volumen de éxito (*I Benandanti*), pero carecía del reconocimiento y del prestigio internacionales que la nueva obra le iba a dar. Por tanto, ¿qué hace un texto histórico dentro de una colección ensayística?

Más allá de la probada calidad de sus investigaciones, el historiador, que contaba entonces treinta y siete años, tuvo facilidades para publicar en esa editorial por las afinidades familiares que él mismo reconoce y son bien conocidas. Los Ginzburg formaban parte del núcleo fundacional de Einaudi y de los comités de lectura que custodiaban su fondo. Es algo bien conocido, a lo que el propio Ginzburg se ha referido en varias ocasiones. Por ejemplo, en un texto publicado en 2013 en la revista *Cromohs* señalaba:

«crecí en un ambiente marcado por la presencia de comunistas, y sobre todo de excomunistas, que abandonaron el partido en diferentes etapas y por diferentes razones. Primero y principal, mi madre (en 1953); luego, varias personas que tuvieron un profundo impacto en mi formación, como Felice Balbo (en 1953) e Italo Calvino (en 1956). Todos ellos trabajaron (o habían trabajado, como en el caso de Balbo) para la editorial que mi padre, Leone Ginzburg, había fundado junto con Giulio Einaudi. Fui moldeado por los libros publicados por esta editorial (que durante muchos años publicó también los míos)».

Ahora bien, editar una monografía en esa colección implicaba dos cosas. Por un lado, *El queso y los gusanos* comparte vecindad con los príncipes del pensamiento. Por otro, Ginzburg aporta la cuota de trabajo erudito e italiano a la colección.

Es más, al margen de un objeto de investigación menor (el molinero), aparecen implícitamente formuladas unas preguntas que inquietaban y aún inquietan: la de las clases subalternas, la de la cultura popular, la de la marginalidad. El libro de Ginzburg ejemplificaba con un caso concreto el coraje y la zozobra de esas clases a la hora de construir su propio mundo, de percibirlo y de modificarlo. Era ésta una pregunta que estaba en sintonía con el radicalismo político del momento y con el utopismo posterior al 68. A la postre, todos esos avatares se reforzaron mutuamente haciendo de este volumen un ejemplo de la renovación historiográfica encarnada en Ginzburg.

El hecho de que sea una investigación de corte *ensayístico* y de que pueda ser tenido como un volumen vecino de los grandes textos contemporáneos es, en todo caso, sólo una parte de la explicación de su éxito. Probablemente una razón posterior que incrementó sus ventas fue su identificación con la microhistoria. Para cuando se publica, en ese año de 1976, la corriente historiográfica no tenía ni designación. Tampoco ejemplos concretos ni acomodo editorial. No será hasta finales de aquella década cuando empiece a hablarse de la microhistoria como corriente historiográfica y como producto editorial. Es en 1981 cuando Einaudi crea la colección «Microstorie» con el propósito de dar cabida a investigaciones de esta índole. La filosofía que la inspiraba, al decir de sus responsables, Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, era la de «un experimento, una propuesta, una evaluación de materiales; una reordenación de dimensiones, de personajes, de puntos de vista». Con ello, «Microstorie» asumía en el ámbito histórico las formas del ensayo que se habían hecho explícitas en los «Paperbacks» y *El queso y los gusanos* se reforzaba retrospectivamente, sobre todo gracias a la responsabilidad que el propio Ginzburg tendría en esa colección y a la celebridad añadida que este historiador adquiere.

El resultado de estas mutuas implicaciones es que el libro de Ginzburg se convierte en un rotundo éxito académico. Ese joven historiador, al que se le avecinda junto a otros grandes autores, no sólo cumple las expectativas puestas en su libro, sino que rebasa ampliamente a Foucault, Lévi-Strauss, Popper, Bobbio o Adorno. Más aún, su éxito personal parece facilitar la posterior edición en los «Paperbacks» de historiadores contemporáneos que, hasta aquel momento, habían tenido escasa representación: Duby, Vernant, Vidal-Naquet, Le Goff, Febvre, etcétera, autores que también introducen el experimento en la investigación.

«Microstorie» nace además con otro libro de Ginzburg: *Indagini su Piero*. Al margen de su contenido, cosa que ahora mismo no nos ocupa, la edición de este volumen es extraordinariamente significativa por varias razones. Por un lado, es la materialización concreta de una forma de entender el microanálisis. Ginzburg prolonga sus investigaciones y sus reflexiones aplicando esa perspectiva a la historia del arte. De hecho, su vinculación con Einaudi no será sólo como autor o asesor de libros de historia, sino también como responsable y lector de textos sobre arte.

Pero, por otro, y quizá más importante para lo que ahora nos interesa, *Pesquisa* inaugura esa serie etiquetada como «Microstorie», de forma que el lector acaba identificando un nuevo enfoque analítico con un autor y sus obras. Así, aunque *El queso y los gusanos* no figura en esa colección, no hay ninguna duda de que es el precedente de la misma o, incluso, su máxima expresión. Para aquellas fechas, la difusión internacional de Carlo Ginzburg comenzaba a ser verdaderamente relevante, hasta el punto de que las traducciones de *El queso y los gusanos* y de otras de sus obras se completan en unos pocos años.

5. En España, por ejemplo, la primera versión castellana se edita sólo cinco años después de la original y, además, como primer volumen de una colección, «Archivos de la Herejía», de inspiración poco académica, tanto por su diseño como por sus contenidos. Se trata de una serie con llamativas cubiertas de color rojo, muy lejanas de la blanca austeridad de los «Paperbacks», destinada a un público variado y *raro*.

La dirige Ricardo Muñoz Suay, prestigioso intelectual español del antifranquismo, con el propósito, según él mismo declara en el frontispicio del volumen, de reunir «ensayos, documentos, testimonios y recreaciones literarias acerca de las persecuciones ideológicas de todos los tiempos».

El objetivo es reconstruir «la imborrable historia de la libertad de pensamiento», propósito perfectamente razonable en el contexto cultural y político de la España de entonces, tras la prolongada censura franquista y acorde con las preferencias del director de la colección y del editor: Mario Muchnik. Ahora bien, ese reclamo se materializa en un fondo extraño a la comunidad académica: desde un *Manual de inquisidores* hasta la reedición del *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, de Maurice Joly, pasando por el *Regreso de la URSS*, de André Gide.

¿Cómo se dan esa colaboración y ese resultado? A Ricardo Muñoz Suay se le asocia comúnmente con el cine español y con algunos de sus mejores títulos, fruto de la colaboración con diversos directores. Mario Muchnik, físico argentino afincado en España, destacará por su dedicación editorial, en sintonía con la tradición familiar. Uno y otro nos dan sendas versiones de su propia trayectoria, de la coincidencia de ambos y de la publicación de *El queso y los gusanos*.

Según nos confesaba Muñoz Suay en su momento, ambos se conocen, o, al menos, traban mayor relación en la Barcelona del último franquismo, en aquella Barcelona cultural que reúne a editores de prestigio y a escritores españoles y latinoamericanos.

Este conocimiento se produce justamente cuando él ya ha abandonado sus actividades cinematográficas para ocuparse de otras tareas, relacionadas con el mundo de la edición. Procedente de Bruguera, este intelectual, de origen valenciano, coincide con Mario Muchnik en Seix Barral. Es entonces cuando empiezan a colaborar, trabajo que, años después se materializará en la creación de «Archivos de la Herejía», cuya dirección Muñoz Suay acepta.

Esos datos explican la vicisitud de la colección, las afinidades personales, pero no bastan para aclarar su especificidad y la rareza de sus contenidos. Muñoz Suay es hijo de un prestigioso radiólogo, un médico de ideas republicano-socialistas. Además, ha formado parte del Partido Comunista durante treinta años: hasta 1962. Y es alguien que hace del antifranquismo su forma más temprana de lucha política. Ahora bien, esa oposición es también cultural. Según su propia confesión, la derrota militar del régimen republicano resulta un hecho personal tan doloroso e irreparable que marcará toda su trayectoria.

La Guerra Civil le impedirá cursar con normalidad estudios superiores. La posguerra, por otra parte, será el momento de la muerte del padre y de la liquidación de la gran biblioteca que su progenitor había reunido hasta los años treinta. La derrota militar, la falta de estudios universitarios y la pérdida de esa colección de libros constituyen un dato biográfico clave, un dato que se asocia a la amargura, a la frustración de la España republicana. Así, su vida posterior puede concebirse, y Muñoz Suay no lo negará abiertamente, como una reparación o recreación de la biografía fracturada y heterodoxa, como una reparación o recreación de la biblioteca paterna.

De hecho, él se verá siempre a sí mismo como un intelectual ocasionalmente metido en la industria cinematográfica, un intelectual político de riquísima formación hecha a partir de lecturas variadas y de textos heterodoxos. Pues bien, de ese autodidactismo se beneficiará el libro español: *El queso y los gusanos*. Al menos en Tusquets y en Muchnik editores, Muñoz Suay dirigirá colecciones plurales pero caracterizadas por incluir libros «culturales», «críticos» y «disidentes». Si se observan con detalle, las palabras finales que incluye en el frontispicio de la colección son literalmente coherentes con esta interpretación: los «Archivos de la Herejía» se proponen recuperar «la imborrable historia de la libertad de pensamiento».

Y aunque *El queso y los gusanos* no es una obra que él mismo elija para su inclusión en los «Archivos de la Herejía», dado que es decisión personal de Mario Muchnik, ¿puede caber alguna duda acerca de la oportunidad de este título? El frontispicio librepensador de Muñoz Suay parece una condensación de la enseñanza que cabe extraer del libro de Ginzburg. La lucha que emprende el molinero Menocchio y los padecimientos que tiene que arrostrar son y forman parte de esa imborrable historia de la libertad de pensamiento, de ese combate contra una Iglesia adversaria de las ideas, al menos en la fase más oscura de la Contrarreforma.

La versión de Mario Muchnik no coincide totalmente con la del intelectual valenciano. Muchnik se exilia de su país natal con el advenimiento del peronismo y vive en

diferentes países antes de afincarse en España en 1978. En Italia, su primera parada, ejerce la física y hace sus primeras armas en el mundo editorial en colaboración con su padre. Sin embargo, será durante su estancia en París cuando, entre 1967 y 1978, se dedique profesionalmente a la edición, trabajando para Robert Laffont. Mientras tanto, en 1973, llega a un amplio acuerdo con Seix Barral dentro del cual se contempla, entre otras colaboraciones, la fundación de un sello independiente, pero vinculado a esa casa, bajo el rótulo de Muchnik editores.

Desde entonces, la editorial y el propio Mario Muchnik experimentarán coyunturas diversas. Los volúmenes que edita revelarán un matiz que los hace heréticos o, al menos, que los hace representantes de una cultura perseguida. Nos referimos al judaísmo y, sobre todo, a la dolorosa historia que el pueblo hebreo ha vivido. Así lo revela su fondo editorial. Por ejemplo, el segundo volumen de la colección es el texto de Joly, que ya había publicado previamente, y que va precedido de una noticia preliminar anónima y de un prólogo de Fernando Savater. Sorprendentemente, el primer texto, el de Carlo Ginzburg, carece de una entrada similar, y el lector debe contentarse con la escueta aunque significativa información biográfica del historiador italiano y con una contracubierta que reproduce unas palabras enigmáticas y entrecomilladas que, después de su lectura, debemos atribuir a Menocchio. Es decir, el editor no aporta muchos detalles, con lo que acentúa la rareza del texto y de los otros que le siguen, como así se anuncia en una de las solapas.

En segundo lugar, la nota biográfica acerca de Ginzburg subraya su relación con los *Annales* y lo presenta como autor de «ensayos» polémicos («Spie» y *Pesquisa sobre Piero*), generadores de debate dentro y fuera de Italia. Además, incluye un párrafo entrecomillado de Menocchio como reclamo en la contracubierta. Lo que parece revelar su inmediata lectura es un delirante y confuso compendio de referencias bíblicas. Finalmente, para mayor desconcierto, a todo lo anterior se añade un rótulo («MICROHISTORIA») que encabeza el frontispicio de Muñoz Suay. ¿Qué debe o debía entender el lector por esa etiqueta? Ni Muchnik ni Muñoz Suay darán pista alguna, tampoco el contexto cultural e historiográfico español permite aclararla.

Como ya hemos avanzado, la decisión de editar *El queso y los gusanos* es de Mario Muchnik. Según nos confiesa el primero, «supe de la existencia del libro de Ginzburg por un admirable artículo aparecido en *The New York Review of Books*. La contratación tiene que haber tenido lugar en la primera mitad de 1980, cuando los 'Archivos de la Herejía' no existían siquiera como idea». En efecto, Muchnik se refiere a la extensa y muy informativa reseña de la versión inglesa que hiciera John H. Elliott, aparecida el 26 de junio de 1980, con lo cual lo probable es que esa contratación tuviera lugar meses después de lo que él recuerda.

Sea como fuere, el comprador del libro publicado por Muchnik carecerá de noticias y de contexto para iniciar una lectura guiada del volumen. Por tanto, si el lector de 1981 quiere hacerse una idea cabal de su objeto debe remitirse prácticamente al título. ¿Y con qué se tropieza? De nuevo, ese mismo rótulo es enigmático. La evocación más directa

es la de la corrupción orgánica, la de la descomposición, confirmada por la alusión explícita de la contracubierta.

Además, por la índole de la investigación, el enunciado puede resultar, al menos para un lector español, *excesivamente* literario, ambiguo, intransitivo. Si acudimos al subtítulo comprobamos que es efectivamente descriptivo: *el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Sin embargo, lejos de haber zanjado nuestra sorpresa por lo que parece un malentendido, la inquietud aumenta: ¿un molinero, protagonista de una investigación histórica? O, mejor: ¿el cosmos, una concepción del mundo y de su creación, según la descripción de aquél? ¿Pero qué interés puede despertar un tipo que, así, de entrada, parece tan irrelevante? ¿O es que, acaso, es un protagonista hasta ahora ignoto de la historia, un esforzado y activo miembro de algún movimiento de masas?

Aunque la fortuna de la versión española no alcanza las proporciones ni las tiradas italianas, lo cierto es que, en los años siguientes, la suerte seguida por aquella obra debe subrayarse, con numerosas ediciones y reimpresiones. Y ello a pesar de que la prometedora colección que le sirve de soporte desaparecerá, así como la propia editorial. Con el paso del tiempo, pues, la colección «Archivos de la herejía» se cierra y el volumen de Ginzburg tendrá nuevos acomodos y otras vecindades.

6. Una y otra vez, en una o en otra editorial, en una o en otra colección, en uno u otro idioma, el hecho se repite: un éxito y una difusión internacional poco habituales en un texto de historia. A partir de ahí, hemos ofrecido una explicación que aún es parcial, una explicación insatisfactoria, literalmente superficial. Nos hemos detenido en la frontera que son las cubiertas de un libro, puesto que éste es un artefacto material cuya actualización está guiada, en parte, por las instrucciones que dictan los paratextos (solapas, portada, contraportada, pies de imprenta, etcétera). ¿Cuál podría ser el lector de *El queso y los gusanos*? No está claro que los editores nos hayan ayudado a resolver este enigma, porque los distintos contextos generan cierta confusión e incluso instrucciones que no son siempre coherentes entre sí.

De hecho, tenemos la sensación de no haber dado una explicación suficiente. «A fuerza de chocar con los muros de este laberinto», dice Carlo Ginzburg en un pasaje de *El queso y los gusanos*, volvemos al punto de partida». A nosotros, desde fuera, nos sucede lo mismo: Einaudi, Muchnik, «Paperbacks» o «Archivos de la Herejía» forman las paredes de un espacio que está todavía por revelar. Son los muros de ese laberinto que está por descifrar. Quizá debamos aventurarnos ya en la literalidad de lo que propone el autor, quizá podamos aventurarnos en ese laberinto.

Volvemos, pues, con Ginzburg, al punto de partida.

4
La disposición de la trama

1. La pregunta que ahora deberíamos plantearnos es acerca de la historia que relata *El queso y los gusanos*: es decir, cuál es el objeto y de qué manera se narra esa vicisitud.

Decía Aristóteles en la *Poética* que la trama es la «disposición de los incidentes». Pues bien, de lo que se trata ahora es de averiguar la historia concreta de la que Ginzburg se ocupa, la historia de un molinero al que se le instruyen dos procesos inquisitoriales para ser finalmente ajusticiado. De lo que se trata en fin es de descubrir cómo organiza el autor los motivos de esa historia hasta convertirlos en incidentes de la trama. Dicho en otros términos, los hechos de Menocchio pueden contarse de muchas maneras. Pero Ginzburg, que no es omnisciente, contó la historia de Menocchio de una única forma, según una concreta disposición.

El queso y los gusanos tiene tres partes: la primera es el prefacio, en donde el autor justifica su objeto; la segunda es la investigación, los resultados; la tercera parte la constituyen las notas al cuerpo del trabajo que, en la versión italiana, siguen al prefacio y al texto, mientras que en la española figuran todas reunidas al final. La edición original tiene además un índice onomástico del que carece la primera traducción castellana.

Con el libro nos hallamos ante un texto elaborado y pensado después de una primera versión, después de «una redacción provisional», dice Ginzburg: una redacción acabada y debatida en el otoño de 1973. La discusión que antecede a la publicación se hace, según confiesa el autor, en dos centros académicos: en las universidades de Princeton y Bolonia, en el seno de dos seminarios sobre «religión popular». Subrayemos este hecho: en origen, *El queso y los gusanos* es una investigación sobre la práctica y la concepción religiosas propias de una cultura popular. En ese sentido nos hallamos ante un texto característico de lo que entonces se conocía como historia de las mentalidades.

La estructura formal de la obra o, mejor, su organización es sencilla: las dos primeras partes (prefacio y texto) se subdividen en breves capítulos encabezados por un número de orden. Es su relación con el conjunto y permite separar clara y distintamente el asunto que se trata o se relata. Esta elección formal puede obedecer a varias razones. A juicio de

Perry Anderson, la división del texto en párrafos numerados tendría una tradición bien conocida, cuyo ejemplo máximo sería Baruch Spinoza. El filósofo buscaba desarrollar *more geometrico* un argumento lógico. Sin embargo, como Anderson añade, en Ginzburg ese procedimiento es menos lógico que dramático. Es decir, más que presentar un razonamiento, el historiador interrumpe una y otra vez su propio discurso para mostrar distintas escenas, provocando así un efecto exactamente dramático.

Por otra parte, esos *capitulillos* no llevan título en el texto, es decir, no hay epígrafes que enuncien su contenido y, por tanto, no hay encabezamientos que anticipen un proceso ordenado de lectura. Esa forma de presentación, el relato por fragmentos, es característica de Carlo Ginzburg. De hecho, como él mismo ha admitido alguna vez, siente verdadera pasión por la narración discontinua, aparentemente a trompicones, algo que él relaciona con el montaje cinematográfico. Como señala en la entrevista con Mauro Boarelli aquí reproducida,

> «se puede releer la literatura a la luz del cine, pero también se puede escribir la historia como si se tratara de una secuencia organizada de un montaje, en el que hay un primer plano, un plano general, y así sucesivamente. Desde que empecé a escribir historia he venido utilizando recursos gráficos para crear efectos de montaje, en particular los párrafos numerados».

Este modo de relatar las cosas tiene efectos estéticos y cognitivos. Por un lado, permite contar la historia de forma que facilite la atención, el interés del lector. Por otro, la fragmentación narrativa es algo cognoscitivo: significa que la totalidad ya no puede ser captada, pues no hay omnisciencia desde la que reunir todos los datos. Y significa también otra forma de narrar. Al hablar de eso mismo, en un texto titulado «Lectores de Proust», Ginzburg recordaba su paso por Princeton y su asistencia al seminario de Lawrence Stone, afirmando:

> «pero la tesis de un "resurgimiento de la narrativa", propuesta por Stone, me decepcionó, porque presuponía que solo había un tipo de narración: de hecho, la modelada por la novela naturalista. Pero ¿cuáles podrían ser las consecuencias cognitivas de una forma diferente de relatar la historia?».

En el índice, cuya ubicación varía según las ediciones, cada uno de los capítulos tiene su propio epígrafe, epígrafe que no se reproduce en el texto central. Los títulos son, en efecto, brevísimos, descriptivos: su información es literal, sin adjetivación, sin exuberancia alguna.

Por otra parte, las notas documentales y bibliográficas que acompañan al texto son prolijas y contienen información a la manera convencional. Sin embargo, también tienen su peculiaridad: los textos de las partes primera y segunda carecen de números volados, es decir, de llamadas al lector que le remitan a esos datos, a esa justificación que amplía detalles, que completa con referencias lo sabido o investigado por otros. Con ello, al texto se le quita una de las principales convenciones del discurso de la disciplina. Eso permite una lectura no académica, una fruición ininterrumpida. Si las notas son una

llamada acerca de algo que *debe* saber el destinatario, lo que Ginzburg nos propone es una lectura de otra índole: saltarse una información para la que no hay señales en el propio texto. Si esto es así, ¿cómo se orienta el lector académico sin esas llamadas?

Hemos de admitir que Ginzburg adopta un sistema enrevesado, aunque no falto de lógica. Contrariamente a lo habitual, las llamadas no están en el texto, sino al revés: cada nota remite al número de capítulo y de página, para inmediatamente después concretar la referencia con alusión expresa al texto, a la frase a partir de la cual se proporciona la información. Con ello, lo trabajoso, que lo es, se le deja a un lector académico y esforzado; en cambio, a otro tipo de lector se le facilita, como decíamos, una fruición sin academicismos.

Sin embargo, muchas ediciones españolas del texto han vuelto todavía más trabajosa la consulta de las notas: sus responsables han cambiado el formato, la paginación del volumen, pero sin proceder a un mismo cambio en las llamadas de las notas. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Que las páginas a las que se alude en las notas y a las que remite el autor de acuerdo con la frase que provoca la referencia siguen siendo las de la primera edición y, por tanto, puede que no se corresponden con la página actual en la que hallar aquella frase. Este hecho confirma nuevamente que el lector al que se dirige ahora mismo la obra ya no es el profesional de la historia, sino otro que no está particularmente interesado en la información bibliográfica o documental que Ginzburg añade, siempre fungible.

Sin embargo, el volumen se inicia con una parte académica, la del prefacio, en donde el autor da las indicaciones precisas acerca del objeto y de sus perspectivas analíticas. Es decir, el lector puede prescindir de las notas, porque el propio Ginzburg así lo facilita, pero no puede hacer lo mismo con lo que precede al cuerpo central del texto. Es cierto que los prólogos son esa parte que se pone al principio, pero que se suele redactar al final y que el lector no siempre lee o que, en todo caso, lo hace *a posteriori*.

Ahora bien, cuando el autor incluye ese paratexto lo hace con el propósito de ordenar una lectura que revele las claves de lo que después sigue. Pues bien, el objeto queda aclarado en ese prefacio y Ginzburg lo hace en los siguientes términos. Como él mismo advierte, el propósito del volumen es hacer la historia de la cultura popular o, mejor, «reconstruir un fragmento de lo que se ha dado en llamar *cultura de las clases subalternas*».

Después del prefacio, Ginzburg añade informaciones acerca de la investigación. Es allí justamente en donde da noticia de los seminarios en los que ha discutido los resultados y en donde reconoce las deudas intelectuales que ha contraído. Con esto acaban lo que podríamos denominar los prolegómenos, el paratexto con que el autor introduce la investigación. Sólo años después, cuando el éxito de *El queso y los gusanos* sea evidente, Ginzburg aportará noticias cautelosas acerca de lo que había de sí mismo en aquel libro.

En todo caso, resulta sorprendente que el *yo* de Ginzburg se desvanezca en el prefacio evitando cualquier referencia autobiográfica. De este modo, el lector de *El queso y los gusanos* desconoce el contexto personal de esa elección y las resonancias vitales que pueda tener. También es extraño, pero quizá eficaz, que el autor guarde silencio ante la configuración formal de la obra.

Inmediatamente después, la edición incluye una página que sirve de pórtico al texto. En ella, y bajo el título del libro, se incluye una cita literaria que marca nuevamente los resultados de la investigación y que, por tanto, da una última orden de lectura. «*Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes*». Sin añadir ninguna otra referencia, Ginzburg lo identifica con el nombre de Céline. Este hecho es doblemente sorprendente, por el autor y por la idea última que encierra la cita.

Como se sabe, Céline, uno de los grandes novelistas franceses del Novecientos: es un autor vilipendiado por sus simpatías nazis, por sus manifestaciones antisemitas, en concreto a partir de 1936. Que un historiador de ascendencia judía rinda homenaje a un autor *maldito* como Céline no es lo que cabría esperar. Por lo demás, ambas frases entresacadas se incluyen en el *Viaje al fin de la noche*, es decir, corresponden a un libro escrito con anterioridad a las ostentosas declaraciones antisemitas que el novelista francés hará públicas en la segunda mitad de los años treinta.

La segunda y más extensa parte del libro constituye, como decíamos, la presentación de los resultados de la investigación, desarrollada gracias a las informaciones obtenidas en las actas de la Inquisición. Intentemos condensar y resumir aquello sobre lo que Ginzburg escribe. En esta parte, la obra tiene un total de sesenta y dos breves capítulos, constituidos como unidades de narración o escenas en las que hay un personaje central, Menocchio, unas veces evocado por testimonios diversos, otras mostrado directamente y otras descrito en forma hipotética por quien administra la información.

En el relato nos narra el acontecer y la represión de que fue víctima Domenico Scandella, nacido en un pueblecito del Friuli en 1532 y ajusticiado presumiblemente a finales de siglo, después de dos procesos, en 1583 y en 1599. Todo ello, tras la preceptiva condena del Santo Oficio y la orden expresa del propio papa Clemente VIII. El relato parte de lo obvio: nos proporciona en una breve síntesis los datos biográficos esenciales y conocidos del personaje para que el lector pueda hacerse desde el principio una imagen aproximada.

Inmediatamente después añade el primer hecho significativo del que queda constancia documental: la denuncia ante el Santo Oficio de que fue objeto Menocchio en 1583. Con gran economía, con lenguaje sencillo y preciso, nos advierte acerca de lo que se sabe de la vida corriente de Menocchio. Por tanto, la narración comienza *in medias res*, partiendo de los datos básicos, de aquellos que presentan al personaje en su contexto: «Su nombre era Domenico Scandella, y le llamaban Menocchio. Nació...»

En los capítulos siguientes, hasta el sexto inclusive, nos proporciona los primeros datos de las actas del sumario, con el fin de que el lector pueda formarse una idea de la acusación seguida contra Menocchio: por «haber pronunciado palabras heréticas e impías sobre Cristo», haberlas argumentado y haberlas defendido públicamente con ánimo de proselitismo. En ese caso, nos presenta sus principales afirmaciones, condensadas en un párrafo confuso, inquietante, saturado de múltiples referencias y en un estilo directo, literal, que empieza así: «Yo he dicho que por lo que yo pienso y creo, todo era un caos,

es decir, tierra, aire y agua juntos; y aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos, y éstos fueron los ángeles...».

Esta primera declaración condensa, en efecto, las ideas por las que fue encausado Menocchio y sus palabras forman parte de la exposición hecha ante el Santo Oficio. Estos capítulos iniciales reproducen los testimonios que los inquisidores buscaron o tomaron entre sus vecinos y conocidos con el propósito de confirmar la denuncia presentada ante el tribunal, denuncia que, como revela el historiador, estuvo a punto de ser archivada al pensarse que aquella cosmogonía sólo era un «amasijo de extravagancias impías pero inocuas», un delirio religioso sin mayores consecuencias.

Ahora bien, el proceso siguió adelante y, así, las diferentes declaraciones se presentan esencialmente en la forma en que aparecen en las actas, sin que se ofrezcan más datos acerca de los testigos. De este modo, la información proviene sólo de lo que queda reflejado en dicho documento. Asimismo, estos capítulos iniciales sintetizan las primeras fases de la instrucción del proceso y, en fin, las sucesivas exposiciones de Menocchio conforme corrobora, desmiente, corrige o matiza lo que se le atribuye o imputa.

En el séptimo capítulo, el relato cambia radicalmente. Es la única ocasión a lo largo del volumen en que nos presenta, a la manera habitual en que lo harían los historiadores de oficio, el contexto de aquel Friuli. En pocos párrafos describe la sociedad, sus relaciones con Venecia, la presencia y la centralidad de la nobleza local, las alianzas entre los distintos grupos y, en fin, la posición que en todo ese entramado ocupa el campesinado.

Pero es en los apartados siguientes cuando verdaderamente comienza el reto que Ginzburg se propone al abordar el objeto. Empieza una historia de las ideas, una historia de la religión y una historia de la cultura, todo ello a través de una historia de los procesos de lectura. Hasta ese momento, los datos que va proporcionando están fehacientemente documentados y se extraen de las actas o de otras fuentes. A partir del capítulo octavo, el lector se enfrenta a un conjunto de hechos ciertos y constatados, pero cuya relación entre sí no siempre es evidente, tal y como el propio Ginzburg admite.

Tras la incursión contextual, volvemos a Menocchio para completar la descripción de su cosmogonía y para averiguar cuáles son sus fuentes. Con frecuentes preguntas retóricas, el historiador va conduciéndonos y descartándolas. Así, pone en relación hipotética a Menocchio con el anabaptismo y con el luteranismo, aunque ninguna de estas dos posibles soluciones le satisfaga. Al descartarlas nos lleva a lo que, a su juicio, puede ser la fuente más remota de las creencias de Menocchio: ciertas tradiciones campesinas. Pero esta interpretación no es incontrovertible. Hay que ahondar. En todo caso habrá que preguntarse si las afirmaciones de Menocchio «no se insertan en una corriente autónoma de radicalismo campesino».

En el curso de los interrogatorios, Menocchio y los diversos testigos que comparecen en la causa confiesan que sus ideas no proceden sólo «de mi cerebro», sino de sus diversas lecturas. De hecho, Ginzburg nos enfrenta inmediatamente al repertorio de libros que aparecen citados en el proceso, un total de once, mayoritariamente religiosos. ¿Acaso heréticos? Esos ejemplares eran bastante corrientes y no parecen representar

la lectura de una tradición campesina como Ginzburg había conjeturado, por lo que el historiador confiesa hallarse en «un callejón sin salida». Si los libros no la descifran, tal vez la solución se encuentre en averiguar la pragmática lectora. Ginzburg comprueba entonces que Menocchio establece una clave de lectura entre él mismo y la página impresa, una clave que remite, a su juicio, a una cultura oral en la que se insertaría el protagonista y que le llevaría a subrayar ciertos detalles de los textos.

El énfasis más evidente que Menocchio daría a esos libros es el de su sentido mundano-moral, el de desarrollar ciertos preceptos religiosos originales del mensaje evangélico: una tendencia que, al decir de Ginzburg, estaría presente en la Italia de la época y que sería anterior a los procesos inquisitoriales que sufrió Menocchio. Para el historiador, la relación activa de Menocchio con sus libros se ve en el volumen que más le trastornó: los *Viajes de Sir John Mandeville*. El investigador nos describe su contenido y formula una conjetura acerca de ciertas creencias de Menocchio y su relación con los datos del libro. Aparte de esta eventual conexión, el historiador extrae una consecuencia: Menocchio habría obtenido de allí diversas enseñanzas que están implícitas en su propia cosmogonía: la pluralidad cultural y moral de la humanidad; la unidad fundamental del género humano.

Ambas enseñanzas le permiten a Mandeville-Menocchio reclamar la tolerancia como virtud racional, y esto se relacionaría con la corriente popular a favor de esta virtud. Este ideal tiene en Menocchio otra fuente de expresión y de enseñanza: la leyenda de los tres anillos del *Decamerón*. Ahora bien, la tolerancia en Menocchio no es el ejemplo rezagado de una idea medieval; es un ideal relacionado con las concepciones contemporáneas de los herejes humanistas.

En ese punto, el autor concluye formalmente el apartado dedicado a las lecturas de Menocchio y vuelve a su cosmovisión. La razón es evidente. Aquello que «al principio parecía indescifrable» puede ser reconstruido a partir del «choque entre página impresa y cultura oral». Sin embargo, el regreso al motivo del libro y su presentación *in extenso* tienen ahora otros fines. En esta ocasión comprobamos que, como fruto de los interrogatorios, el relato de Menocchio se complica y aparecen diversas versiones de la cosmogonía, siempre en torno a la idea de un caos primigenio y a la metáfora del queso y los gusanos.

Para clarificarlo, Ginzburg propone diferentes conjeturas. Además, vuelve a la relación entre cultura oral y cultura escrita. Así, se pregunta por los instrumentos lingüísticos de Menocchio y su semántica, por el «elemento más vistoso»: «su densidad metafórica». En realidad, la cuestión es resolver la relación que se establece entre el caudal y la naturaleza de esas metáforas y lo que, a la postre, es una concepción ambigua y contradictoria: un «materialismo elemental, instintivo» del que secularmente participarían los campesinos. Son las suyas, nos dice Ginzburg, metáforas literales.

El historiador se pregunta asimismo por los contrastes entre lo predicado a sus convecinos y lo declarado ante los inquisidores. De entrada, parece tener un contenido más heterodoxo lo primero que lo segundo y «es tentador» atribuir esos contrastes

«al miedo». Sin embargo, esa atribución es insatisfactoria, porque Menocchio no se caracterizó nunca por su prudencia. Por tanto, nos propone una imagen del personaje consciente, un personaje que adaptaría su discurso de acuerdo con los interlocutores. En ese sentido, e indagando más en la cuestión, Ginzburg aborda los dos asuntos básicos, los dos temas más heterodoxos manifestados ante los inquisidores y que son justamente los que mejor mostraban su imprudencia temeraria: la incógnita de la humanidad de Cristo y la pregunta acerca del alma.

Las palabras de Menocchio sobre estos y otros asuntos llevan a Ginzburg a subrayar sus contradicciones preguntándose nuevamente por la causa que las explique. Otra vez, el historiador confirma que no proceden tanto del miedo como del infinito placer que Menocchio experimenta por la borrachera de palabras de la que estaba embebido. Un campesino tenía la posibilidad de dirigirse a aquellos «cultos» inquisidores. Detenerse en esas contradicciones le permite demorarse en lo que era su «contradicción real»: afirmar a la vez la vida eterna y el materialismo. Estas cuestiones teológicas posibilitan que se plantee la ontología de un paraíso terrenal en Menocchio, un mundo nuevo temporal. Después de otras tentativas hipotéticas, el investigador se ocupa de la semántica posible de «mundo nuevo» en el siglo XVI: el de la denotación geográfica de América y el de la connotación doblemente metafórica de sociedad nueva.

En ese momento, Ginzburg evoca las utopías, en especial las de inspiración campesina, basadas en el país de Cucaña, el país de la abundancia. Con esta alusión parece haber llegado a un cierto fin del propio relato: del origen del mundo, según Menocchio, a la sociedad futura a la que aspira. Por eso mismo, el historiador indica aquí el final de los interrogatorios de ese primer proceso, con lo que la sucesión narrativa se acomoda al orden cronológico.

Sin embargo, y como supuesto cierre de esos interrogatorios, el investigador reproduce literalmente la misiva que Menocchio remite a los jueces pidiendo perdón «por sus errores pasados». En el capítulo siguiente, Ginzburg la analiza mostrando las diferencias que hay entre el habla escrita y oral del acusado. Con ello aparece un Menocchio razonador y densamente retórico, que admite errores pero que reflexiona acerca de sus causas. Después de este análisis, el historiador reintroduce a los inquisidores y su sentencia, una reaparición en estilo indirecto, y después directo, en la que se le declara no sólo hereje sino heresiarca. Quizá eso mismo explique la inaudita extensión de la sentencia, a juicio de Ginzburg.

Tras dos años de encierro, Menocchio escribe una súplica, tramitada por uno de sus hijos, en la que vuelve a pedir perdón declarando su arrepentimiento. Todo ello está expresado, en opinión de Ginzburg, con una «humildad estereotipada», de modo que se nos muestra la imagen de un Menocchio sumiso o, al menos, dispuesto a renunciar a la arrogancia intelectual con la que se había expresado anteriormente. El molinero capitula y la Inquisición lo excarcela imponiéndole ciertas obligaciones, entre ellas la de vestir el hábito de infamia. En el siguiente capítulo, Ginzburg se extiende sobre la reintegración en su comunidad, basándose para ello en los testimonios de varios vecinos. Tras esto

cambia la perspectiva y anuncia, a la manera de un narrador omnisciente, lo que le iba a suceder a Menocchio sin que éste lo supiera: la apertura de una nueva investigación, presentada aquí como un auténtico golpe de efecto narrativo.

Al parecer, todo venía de la denuncia de un violinista (Menocchio tocaba la guitarra en las fiestas). Según las palabras del músico, ambos habían tenido alguna conversación cuyo contenido le había parecido herético. No todos pensaban así. Los testimonios que se le oponían hablaban generalmente con corrección del molinero. Por eso mismo, la maquinaria inquisitorial se detendrá.

Ginzburg nos habla de un conformismo externo de Menocchio, dado que, por las mismas fechas, conversaciones íntimas revelan nuevamente la rebeldía interna del personaje. En efecto, la documentación recoge un diálogo entre el molinero y un judío converso, quien revelará la enormidad de sus opiniones. Estas opiniones se inspirarían, según Menocchio, en un «libro bellísimo», libro que su interlocutor supuso «que era el *Alcorán*».

La conclusión de aquella conversación fue el reconocimiento por parte del molinero del fin fatal que le aguarda. Inmediatamente después, el historiador pondrá por escrito la información obtenida a partir de nuevos testimonios, que denunciaban sus palabras y la peligrosidad de sus opiniones. Así, en 1599 será arrestado y encarcelado, iniciándose un segundo proceso. ¿Qué Menocchio es ahora el interrogado? Ginzburg lo describe a los sesenta y siete años. Es un Menocchio anciano, muy anciano, marcado por la huella del tiempo. Pero inmediatamente, el historiador abandona el aspecto físico para describir el acoso dialéctico al que lo somete el inquisidor.

Frente al molinero arrogante y retador, aparece ahora un Menocchio que se declara sumiso. Sin embargo, algo hay en su declaración que le traiciona y que prueba su insumisión. O bien sus propias y heréticas ideas emergen o bien, en otras ocasiones, se ve atrapado por las consecuencias imprevistas o por los efectos perversos de sus metáforas y analogías. «Ciegamente se olvidó de toda prudencia y cautela», dice Ginzburg, y sus referencias a la tierra, al agua, al aire y al fuego hacen de él «nuestro Heráclito rural».

Los interrogatorios son confusos y, en ocasiones, el propio Menocchio toma la iniciativa para hablar de aquello que él desea. Pero, más allá de esta falta de cautela, Menocchio está confuso y Ginzburg aprovecha para reproducir un escrito amargo. Es de aquél y entre líneas se lamenta de su mala fortuna, consecuencia de su actitud vanidosa, y de la desgracia que por su culpa ha recaído sobre su familia. Nada de esto fue válido o suficiente, de forma que el molinero será esta vez condenado a tortura para arrancarle los nombres de sus cómplices. Ginzburg nos relata la escena del suplicio y se imagina los efectos que provoca en los jueces: los efectos visibles que pudieran darse en Menocchio quedan registrados en sus declaraciones.

El historiador suspende el relato de acuerdo con la sucesión cronológica a la que nos tenía habituados, renunciando momentáneamente a la progresión temporal de la narración. Así, vuelve a hechos contemporáneos, anteriores o posteriores, que ahora son tomados como ejemplos análogos de la religión vivida por los campesinos de

acuerdo con la tradición oral. A partir de ese momento y hasta el cierre del libro, recuperando el orden y la sucesión cronológica, Ginzburg se detiene en dos casos con los que el molinero y su concepción tienen paralelismos y analogías. El primero es el de un campesino de Lucca; el segundo es el de otro molinero, natural de los Apeninos de Módena. Este último, añade Ginzburg, es más cercano al caso que representa Menocchio, principalmente por el oficio que ambos comparten. A su juicio, el molino es un lugar de encuentros, de apertura, a la manera de «la hostería y la taberna». Es un espacio de difusión de las ideas y un centro de reuniones eventualmente clandestinas..., «en un mundo fundamentalmente cerrado y estático». Ahora bien, ese dato externo, esa condición profesional, no resuelve, concluye Ginzburg, «la atipicidad de la figura social de Menocchio».

Una vez más, el investigador propone nuevas tentativas relacionándolas con las diversas identidades que mostraba (molinero, campesino, lector, etcétera). Por ello, vuelve a recuperar el asunto clave enunciado en el prefacio —la relación que pueda establecerse entre cultura popular y cultura dominante—, un asunto general al que se alude a partir del «valor sintomático de un caso límite como el de Menocchio, que replantea con fuerza un problema del que sólo ahora se empieza a ver la envergadura: el de las raíces populares de gran parte de la alta cultura europea medieval y postmedieval». Así, la figura de Menocchio queda emparentada en el discurso de Ginzburg con las de Rabelais y Bruegel. La narración histórica acaba con el fin de Menocchio: su condena a muerte. En ese fin narrativo, tres recursos subrayan lo peculiar y la importancia del personaje, así como su vecindad con otros contemporáneos suyos.

En primer lugar, la condena *expresa* del Papa probaría el horror que inspiraban sus ideas para «el jefe supremo del catolicismo». En segundo término, la coincidencia temporal de las muertes de Giordano Bruno y del molinero «puede simbolizar la doble batalla, hacia arriba y hacia abajo, que libraba la jerarquía católica», una batalla para imponer «las doctrinas aprobadas en el concilio de Trento». En último lugar, la cosmogonía de Menocchio lo relacionaría con una larga tradición: «sabemos muchas cosas de Menocchio», pero no sabemos nada «de tantos otros como él, que vivieron y murieron sin dejar huellas».

2. *El queso y los gusanos* es un volumen en el que el objeto de análisis es un individuo o, mejor, en el que su autor emprende la reconstrucción biográfica de un sujeto marginal a partir de una serie datos incompletos, fragmentarios o menores, datos obtenidos a través de una fuente represiva. Esas informaciones le permiten ofrecernos el relato parcial de una vida y de las ideas que defendió, posición que le enfrentará al sentido común de la época y a la Iglesia, a las restricciones y represiones que las instituciones imponen. Dichas ideas surgen de un disgusto, de un irredentismo racional y tolerante, ateo y materialista, del que sería portador aquel individuo; surgen de una resistencia consciente o inconsciente a la doctrina oficial, a la verdad impuesta, contraria a la evidencia de las cosas.

Esas concepciones serían, así, una elaboración particular, una creación irrepetible, pero serían también un atadijo de creencias populares, tomadas en préstamo y fertilizadas con la lectura y con la alta cultura. En principio, no parece que un caso como el de Menocchio, interesante, pero en ocasiones abstruso o delirante, sea suficiente razón para explicar la fortuna que el libro histórico ha tenido. Ahora bien, más allá de la literalidad de sus ideas, en este esqueleto primario, en este resumen que compendia la investigación, estarían la mayor parte de los elementos historiográficos de una época, elementos que quizá avalarían su éxito. Examinémoslos.

En buena medida, la historiografía del siglo XX, al menos la francesa y, por extensión, la continental, se erige contra el «ídolo individual», por decirlo con palabras de François Simiand. Cuando éste se pronuncia contra el ídolo individual asume la tradición científica que arranca del *Novum Organum* (1620), de Francis Bacon. Asume la tradición que se quiere iluminista, la del pensamiento claro y distinto, elaborado depurando errores y prenociones, la tradición que llega hasta Émile Durkheim.

Para éste, la fuente de los extravíos más comunes es el sentido común, el ámbito de las evidencias incontrovertibles, aquel depósito de representaciones precientíficas que son «como un velo que se interpone entre las cosas y nosotros y que nos las disfrazan tanto mejor cuanto creemos que son más transparentes». Estas ideas han tenido una gran fortuna en la Francia académica del siglo XX.

François Simiand publica en 1903 «Méthode historique et science sociale» en la *Revue de synthèse historique*. Muchos años después, en 1960, *Annales* lo reproduce «pensando especialmente en los historiadores jóvenes, para que puedan sopesar el camino recorrido a lo largo de medio siglo, y para que pueden comprender mejor este diálogo entre la historia y las ciencias sociales, que sigue siendo el objetivo y la razón de ser de nuestra Revista».

Los contextos han variado y la impugnación de Simiand tiene ahora un público bien distinto. En el primer caso, «Méthode historique» es un artículo de provocación, un reto lanzado contra los historiadores, en clara polémica con la escuela metódica y, en particular, con un célebre texto de Seignobos. Frente a las certidumbres de la historia positivista, Simiand arremete denunciando, en el sentido de Bacon, los *idola* de la tribu de los historiadores, identificando tres prejuicios habituales entre los historiadores. De éstos, aquel que ahora nos interesa subrayar es justamente el ídolo individual.

El ídolo individual sería el resultado del «arraigado hábito de concebir la historia como una historia de los individuos y no como un estudio de los hechos, hábito que lleva a ordenar comúnmente las investigaciones y los trabajos en torno a un hombre y no en torno a una institución, a un fenómeno social, a una relación establecida».

La historia, pues, se hallaría en una encrucijada. A falta de abundantes investigadores que se ocupen de una cosa y de la otra, de los hombres y de las instituciones, de los individuos y de las relaciones, Simiand manifiesta la necesidad de optar por uno u otro camino y, a la postre, de sacrificar lo individual en beneficio de lo colectivo. En síntesis, el argumento de Simiand se basa en tres supuestos: la impertinencia de la historia indi-

vidual, la irrelevancia de una historia basada en personajes secundarios y, finalmente, la improcedencia de una historia de los fenómenos colectivos dependiente de aquéllos.

En 1960, cuando *Annales* vuelva a publicar el texto de Simiand, el artículo ya no tiene el mismo efecto, ya no es un manifiesto, un reto contra la falta de cientificidad de la historia. La aportación *annalista* la habría superado gracias a una aproximación entre la historia y las ciencias sociales y, por tanto, entre sus respectivos métodos, dando como resultado un análisis interdisciplinario en las investigaciones históricas. *Annales* da pruebas, pues, de cuánto se ha avanzado en medio siglo. En efecto, cuando en 1960 se afirma algo así, se defiende en una época en que las ciencias sociales francesas experimentan la primera sacudida del estructuralismo. En 1958 se publica la *Antropología estructural*, de Claude Lévi-Strauss, y el célebre artículo de Fernand Braudel sobre la larga duración. En 1960 aparece *El pensamiento salvaje*, también de Lévi-Strauss. De esas intervenciones, dos hechos merecen destacarse. El primero es el ataque antihumanista, dirigido contra Jean-Paul Sartre y sobre todo contra las «Cuestiones de método» y contra su prolongación editorial: la *Crítica de la razón dialéctica*. El segundo es la conversión de la historia en investigación de lo inconsciente, de lo colectivo, de las persistencias y de lo que transciende la acción.

A juicio de Lévi-Strauss, tradicionalmente historia y etnología se habrían diferenciado por el relieve dado a la acción humana. La historia habría sido el conocimiento de lo consciente, el estudio de lo que la voluntad humana deja como huella, el relato de los cambios visibles, perceptibles para los contemporáneos y sus sucesores; la etnología, por el contrario, la etnología estructural, estudiaría lo inconsciente, aquello que transciende la voluntad humana y que ni siquiera deja huella evidente, aquello que persiste, aquello que opone resistencia al cambio. Desde esta perspectiva, la acción humana resulta irrelevante por poco explicativa y, así, ocultaría más que mostraría la estructura profunda que la gobierna, las reglas y códigos cuya ignorancia nos hace creer en la libertad. Felizmente, concluye Lévi-Strauss, la nueva historia *annalista*, y en particular la encarnada por Braudel, supera esa limitación original.

En este contexto, reproducir el artículo de Simiand en *Annales*, en la sección «*débats et combats*», es todo un síntoma, un indicio del camino ya recorrido. En efecto, se aúnan la crítica al «ídolo individual» y las prédicas antihumanistas que menudeaban entonces. Cuando Simiand prescindía del individuo, lo hacía oponiéndolo a los hechos sociales. Hablar de *faits* era aceptar las características que Durkheim atribuyera a los hechos en su obra metodológica.

Para éste, los hechos (sociológicos) no se imponen al sentido común, no son una evidencia por sí mismos, sino que exigen un esfuerzo analítico, de distancia y de abstracción. De este modo, sólo se concibe como hecho aquel que reúna la doble condición constitutiva de la exterioridad y la coerción: es decir, aquel que rebase la esfera estrictamente individual, la subjetividad, aquel que pueda enunciarse para diferentes individuos; y aquel que lo restrinja, lo limite y, por tanto, aquel que se muestre resistente a su voluntad.

La consecuencia inmediata de este punto de partida es la despersonalización de los fenómenos sociales y también la destemporalización de esos mismos hechos. Uno de los ejemplos más sobresalientes que ilustran su tesis es, por supuesto, el de *El suicidio* (1897). Durkheim se desinteresa por completo de las razones individuales que llevan a quitarse la vida, esto es, no son científicamente relevantes los motivos que el suicida pretexta o aduce. Por el contrario, la regularidad y la serialidad apreciables en las magnitudes estadísticas son para él reveladoras de la estructura social.

Pero más allá de Durkheim, de su ejemplo y de sus ideas, hay un efecto en las ciencias sociales francesas, un efecto que une a aquél con Lévi-Strauss, a pesar de las protestas antidurkeimianas que este último pronunciara para marcar una distancia. Ese efecto se halla evidentemente en la figura y en la obra de Marcel Mauss, un autor reverenciado por el etnólogo y a su vez colaborador y continuador del sociólogo. De hecho, la primera exposición sistemática del método estructural la hace Lévi-Strauss en la introducción que escribiera para la antología de Mauss publicada en 1950. Allí, Claude Lévi-Strauss celebra su obra, y particularmente su *Ensayo sobre los dones*, por dos motivos: por la noción misma de hecho social total y por el sentido de obligatoriedad que cabe atribuir a la institución del regalo, hallazgos que lo relacionan incluso con Freud y que, en definitiva, aproximan la etnología al psicoanálisis. Al fin y a la postre, aquellos que regalan o reciben, aquellos que juegan a donarse desempeñan un papel irrelevante, secundario, siendo sólo una parte dependiente de un *sistema* total y obligatorio.

Avancemos un poco en el tiempo. En 1966 aparecen dos obras históricas muy distantes entre sí. Por un lado, *Los benandanti*, de Carlo Ginzburg, y, por otro, la segunda edición del *Mediterráneo*, de Fernand Braudel. En su *Historia del estructuralismo*, François Dosse habla de ese año como como el año luz, como el año estructural, el momento en que aparece el más sorprendente *best seller* intelectual francés (e incluso continental): *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault. Una coincidencia semejante no es meramente casual.

En dicho libro, Foucault emprende una arqueología de las ciencias humanas, un estudio histórico en el que muestra la racionalización y la exclusión de objetos en determinadas disciplinas. Es célebre la aseveración final del volumen, pronunciada contra la ingenuidad epistemológica del conocimiento contemporáneo, contra la supuesta evidencia del hombre, del Hombre. Para Foucault, esa supuesta evidencia no es más que un *a priori* y el requisito constitutivo de las ciencias que de él dependen. El hombre, concluye, sólo es una invención reciente y, por eso mismo, puede estar próxima su desaparición.

Dosse subraya esta oleada estructuralista e incluye como otro dato o ejemplo la reedición de la tesis de Braudel sobre el *Mediterráneo*. Subraya, además, el aprecio de este historiador por la larga duración, por las permanencias, por el lenguaje estructural y, en fin, por la historia *casi* inmóvil. En efecto, el historiador más representativo de aquella generación de los *Annales* cierra la citada obra con un texto redactado expresamente para esa segunda edición. En la conclusión confiesa, en primer lugar, haberse ocupado especialmente de «las *regularidades* de la historia» que ha tomado por objeto,

regularidades que, para él, son la otra forma de denominar las «localizaciones, permanencias, inmovilidades, repeticiones». Páginas después, y tras haber destacado las graves cuestiones de estructura a que ha hecho frente, añade: «comparado con estos problemas, el papel de los acontecimientos y de los individuos palidece», categorías históricas por las que, desde antiguo, no siente aprecio alguno y vocablos, en fin, definidos a la manera crítica de Simiand, según admite expresamente.

A partir de ese pronunciamiento, el historiador francés se ve obligado a enfrentarse a un problema fastidioso, el problema del individuo en la historia. Adoptará dos posiciones. Por un lado, plantea la cuestión y su resolución en términos de metáfora, que es la manera más económica de arriesgar una explicación. Es reiterativa, por ejemplo, la imagen del acontecimiento como efímero polvo, como islote en medio del océano, como resto flotante o como espuma u oleaje. No menos llamativo es el recurso musical al que alude para describir la acción humana. «Dicho con otras palabras», añade, «la historia es el pentagrama en el que se inscriben estas notas individuales». Por otro, y sabedor de que la metáfora no liquida el problema, se desentiende del asunto al considerarlo impropiamente histórico: «debo confesar que, no siendo filósofo, me resisto a discutir sobre esas cuestiones concernientes a la importancia de los acontecimientos y la libertad del hombre».

Insatisfecho con ese descarte, trata de enunciar el problema por la vía empírica. No habría así libertad sin condiciones, sino que lo que el historiador constata es «la estrechez de los límites de la acción», constatación que no equivaldría a «negar el papel del individuo en la historia». De hecho, ese papel entraña una elección, una elección restringida, por ejemplo, a «dos o tres posibilidades», posibilidades que están condenadas de antemano al fracaso si se emprenden «a contracorriente de la dirección que en un momento dado lleva la historia». Al final, concluye de forma rotunda, «cuando pienso en el hombre individual, siempre tiendo a imaginármelo prisionero de un destino sobre el que apenas puede ejercer algún influjo, encerrado en un paisaje que se extiende ante y detrás de él en esas perspectivas infinitas que hemos llamado de la *larga duración*». Si se pronuncia así, si descree de la libertad como problema propiamente histórico, es por una inclinación personal. «Yo», dice con énfasis, «soy *estructuralista* por temperamento».

Sin embargo, ahora, cuando el lector cree haber descubierto la razón de ese lenguaje, el estructuralismo es descartado una clave de lectura. «Pero el *estructuralismo* de un historiador no tiene nada que ver con la problemática que preocupa, bajo el mismo nombre, a las otras ciencias del hombre», problemática que se manifestaría en «la abstracción matemática de relaciones que se expresan en funciones». Esa abstracción de la que ahora se distancia Braudel no era enjuiciada igual unos pocos años antes: en su ensayo «La larga duración» (1958) mostraba su simpatía por todo esfuerzo de modelización e incluso celebraba tal cosa. Más aún, lejos de censurar la elaboración de modelos en Marx, Braudel subrayaba su capacidad para construirlos, aunque hubiera que remitirlos al tiempo histórico, restándoles así todo el automatismo que sus usuarios les habrían supuesto.

Este punto es justamente el más polémico de la intervención braudeliana, tanto en la segunda edición de su tesis como en el artículo de 1958: es éste el motivo de diatriba con Lévi-Strauss. Si la historia deviene también disciplina de lo inconsciente, como subraya el etnólogo, la diacronía constituye una perspectiva irrelevante para una ciencia de lo inconsciente. Frente a la *deshistorización* que implica la abstracción matemática, y que Braudel ve como riesgo y como meta imposible de compartir con los estructuralistas, el historiador francés parece regresar a un objeto extraño para estos últimos: «las auténticas fuentes de la vida en lo que ella tiene de más concreto, cotidiano, indestructible, y de más anónimamente humano».

Una afirmación así, una aseveración de estas características, es ciertamente ambigua y el lector no sabe a qué alude. ¿Cuál es ese objeto? La vida es irrepetible y sobre todo se caracteriza por su singularidad y su excepción: todas las vidas son singulares en el sentido de ser únicas y son excepcionales en el sentido de ser ajenas a la regla. De lo singular y de lo excepcional se ocuparía, decía Braudel en una página anterior y en la traducción castellana, «la micro-historia».

Pero esas condiciones serían propias de los acontecimientos, esto es, propias del ramo más despreciado de lo histórico, el dominio en el que se ejercería la acción de los individuos: por eso mismo, la ocupación «micro-histórica» no cobraría una dimensión ciertamente relevante. Braudel no cambió el rumbo de sus investigaciones: en el *Mediterráneo* y después seguirá pronunciándose en términos ambiguos acerca de la libertad y del individuo, seguirá mostrando su incomodidad ante estos conceptos.

3. Recordemos nuevamente que en el mismo año en que se publica la segunda edición del *Mediterráneo*, aparece *Los benandanti*. Como se ha constatado una y otra vez, la influencia de los *Annales* es general en el continente y, en particular, es muy marcada en Italia. Un indicio de ese influjo es el de la revista histórica italiana más renovadora de las últimas décadas. *Quaderni Storici* aparece en 1966 como una publicación regional y comienza su andadura incluyendo la traducción de «La larga duración», de Braudel.

Por su importancia, por su orientación y por su inicial fidelidad a la revista francesa, esa publicación ha sido considerada como los *Annales* italianos. En efecto, según puede leerse en el anuncio de la publicación (1965), reproducido por Alberto Caracciolo, su director-fundador, «se busca expresamente el estrecho contacto, el encuentro continuo con otras disciplinas, ya sea la economía o el derecho, la sociología o la antropología, la demografía o la geografía o cualquier otra». Carlo Ginzburg no será ajeno a estos hechos ni a esta influencia. Aun cuando se incorpore tardíamente a su comité (1978), lo cierto es que su obra y su papel dentro de Einaudi estarán en sintonía con esa renovación. De entre las diversas pruebas que cabe mencionar está el aprecio que desde antiguo siente por Marc Bloch y que él mismo ha admitido en numerosas ocasiones. De ello hay además tres testimonios de la época: uno de 1965 y otros dos fechados en 1973.

El primero es el largo artículo que Ginzburg publicará en *Studi Medievali* a propósito de la edición de los *Mélanges Historiques* de Bloch. El segundo, el reconocimiento en

favor de una obra que juzga «decisiva» en su formación, *Los reyes taumaturgos,* cuyo prólogo él redactará para la versión italiana. El tercero, la traducción que hará de otra de las obras clave de Bloch, *Los caracteres originales de la historia rural francesa.* Pero antes de que el propio Ginzburg contribuya a difundir a Bloch en Italia, la presencia del historiador francés ya es evidente en *Los benandanti.*

De hecho, en el «post-scriptum» de 1972 que incorpora a *Los benandanti*, Ginzburg acaba reconociendo la deuda contraída con Lucien Febvre, pero sólo circunscrita a *«el filón de investigaciones auspiciadas y, en varios aspectos, también inauguradas por él»*. Es evidente que Ginzburg se refiere a la historia de las mentalidades, un dominio historiográfico en el que Febvre destaca como uno de sus impulsores. Ahora bien, la cita revela no sólo una deuda, sino también una posición crítica que tiene que ver con lo colectivo y lo individual, o al menos con lo que los historiadores del momento entendían por tal. En ese nuevo «post-scriptum», Ginzburg subraya el concepto de individualidad y las afirmaciones que él mismo había hecho a este propósito en *Los benandanti* o, mejor, en el prefacio original, afirmaciones que ahora le disgustan especialmente.

En aquel prefacio, Ginzburg evitaba conceptos tales como mentalidad colectiva o psicología colectiva. A su juicio, esas voces eran vagas, insuficientemente explicativas, y eso mismo —añadimos ahora— le hacía distanciarse de la historia de las mentalidades. Marcar esa distancia, apostillaba, tenía su riesgo, el de recaer en lo individual, el de poner «demasiado énfasis en lo pintoresco». Como se puede observar, la posición de Ginzburg es ambivalente. Por un lado, descree de uno de los grandes avances de la historiografía *annalista,* la que se asocia inmediatamente con la historia de las mentalidades. Por otro, parece excusarse por la observación de lo individual, por el estudio del comportamiento privado e inconsciente, alertando al lector de los problemas en los que puede incurrir ese tipo de investigación.

Cuando en 1972 añada el «post-scriptum» se sentirá incómodo con sus propias palabras, hasta el punto de que aquello que más descontento le deja no son las insuficiencias de la investigación, de su primera gran investigación, sino «el primer párrafo del Prefacio». Es decir, estima ingenua la contraposición que establecía entre mentalidad colectiva y comportamientos individuales y admite que «a su manera» *Los benandanti* era también un estudio sobre la mentalidad colectiva, esto es, sobre formas de concebir y de describir el mundo que compartían individuos diferentes.

La solución que da en 1972 no va a ser muy diferente de la que defenderá en *El queso y los gusanos*: a fuerza de insistir en lo común y en lo homogéneo, tomamos lo uno y lo otro como el punto de partida, como la evidencia incontrovertible. Así corremos el riesgo de olvidar las divergencias y los contrastes que se dan entre las mentalidades de los diferentes grupos sociales. La referencia al pintoresquismo, que sería el peligro denunciado o conjurado temerosamente, es liquidada. Más aún, hay en ese «post-scriptum» un mayor atrevimiento y un anuncio que presagia el estudio sobre Menocchio, pues promete volver para ocuparse de diversos aspectos de la cultura popular y para afrontar esas mismas cuestiones.

En el prefacio de *El queso y los gusanos* somete a crítica la *histoire des mentalités*. Ginzburg se extiende en algunos de los argumentos ya tratados previamente. Por un lado, mentalidad siempre alude al componente colectivo de una sociedad o de una época, lo que vincula a un individuo con su tiempo y con sus contemporáneos. Ese rasgo le da una connotación interclasista e imprecisa que desvirtúa los atributos diferenciales, pues pone el acento en lo genérico y en lo universal. Frente a ello, Ginzburg prefiere utilizar el concepto de cultura popular. ¿Por qué? Porque le permite establecer mejor los límites sociales en los que insertar el caso objeto de estudio.

Si Febvre pretendía explicar el siglo XVI a partir de Rabelais, Ginzburg no se propone iluminar esa época a partir de Menocchio. Lo que le reprocha es, pues, convertirlo en epítome de su sociedad como si aquél condensara los rasgos generales, por encima de las diferencias de clase o de las divergencias que se dan entre individuos irrepetibles. En ese sentido, lo que Ginzburg se propone no es tanto fundamentar por qué esos individuos son distintos, cuanto ponerlos en relación con contextos que los trascienden, unos contextos que no son evidentes. Por ello, la propuesta de Febvre no le sirve para desentrañar las confesiones del molinero friulano.

El segundo rasgo central que Ginzburg deplora en el empleo de la voz *mentalité* es el de la irracionalidad. En efecto, a juicio de este autor, la mentalidad alude a «las supervivencias, los arcaísmos, la afectividad, lo irracional», esto es, al conjunto de elementos que van más allá de la lógica y que, por tanto, no son fruto o consecuencia de la intervención racional y consciente del individuo. Toda época deja en cada uno de sus miembros un legado de costumbres y tradiciones al que están sujetos, del que no pueden desprenderse y que les caracteriza íntimamente. Son «elementos inertes, oscuros, inconscientes de una determinada visión del mundo».

Este aspecto no intencional, que se da en la vida psíquica de los individuos y en la vida colectiva de una sociedad, le resulta igualmente inaceptable si se convierte en el dato central de la mentalidad. No es que Ginzburg niegue la existencia de esos elementos, sino que el énfasis dado a los mismos, tal como hacen los historiadores de las mentalidades, desvirtuaría la intervención activa, racional y consciente que Menocchio parece tener en la elaboración de su cosmovisión.

Sin embargo, la tesis de Ginzburg sobre la historia de las mentalidades no deja de ser ambivalente y la mejor prueba de ello es el prólogo que escribiera para la edición italiana de *Los reyes taumaturgos*, de Marc Bloch. En ese texto profesa toda su admiración por el historiador francés, reconociéndole como un referente básico de la renovación historiográfica. En particular, subraya la expresión clave de «representaciones colectivas». Ginzburg reconoce la filiación de dicha fórmula (Émile Durkheim) y valora positivamente su empleo. A Bloch le permite describir unas emociones colectivas y unas creencias irracionales que habrían perdurado. Lo ambivalente, lo que llama la atención, es que en esta obra de Bloch no hay alusión explícita a Durkheim, cosa que no ocurre en su libro dedicado a la apología de la historia; pero que no lo cite no significa que no lo utilice. El uso que le da es variado.

Bloch estudia una institución, esto es, la conversión de un hecho social en institución, concebida en este caso como un dato que sobrepasa al individuo y que es coercitivo. Además, nos habla de representaciones colectivas, vocablo que en efecto procede de Durkheim, aunque en Bloch esta expresión clave esté asociada a la de conciencia colectiva, y esta formulación es verdaderamente incómoda para Ginzburg. En Durkheim, alude a una forma de cristalizar parcialmente, en diferentes grupos sociales, creencias y concepciones; conciencia, por el contrario, describe genéricamente el conjunto de sentimientos y de certidumbres comunes al término medio de una sociedad determinada. Si Bloch se hubiera ocupado de la sociedad contemporánea, la conciencia colectiva le habría sido poco operativa. Sin embargo, al centrarse en los tiempos medievales, el concepto parece más pertinente y, por ello, va asociado al de representación colectiva. Es decir, si los ritos de curación forman parte de esas representaciones colectivas, a su vez éstas integran ese todo coherente y funcional que es la conciencia colectiva.

Ésta podría ser la razón por la que Ginzburg evita esa dualidad al introducir la obra de Bloch, seguramente porque se siente incómodo con una noción tan vaga. Por eso mismo llama la atención que, al criticar el concepto de mentalidad colectiva, centre su diatriba en Febvre y eluda cualquier referencia a Bloch-Durkheim. De hecho, a pesar de todo, lo que más valora en *Los reyes taumaturgos* es precisamente la inserción de lo individual en lo colectivo, en ese plano profundo, espontáneo, inconsciente de las representaciones colectivas.

Así pues, ¿cómo soluciona Ginzburg este entramado? Todo parece indicar que la vía escogida es semejante a la de Bloch. Hay un primer paso que permite, en efecto, la inserción de un caso particular en un fenómeno más general. «¿No es en definitiva», apostilla Bloch en *Los reyes taumaturgos*», el principio de toda *explicación* científica?» Sin embargo, hay otro paso que a Durkheim no le interesaría y al que Bloch, como historiador, no renuncia: la vuelta al contexto de lo particular, ese contexto que permite ver las causas o los factores del caso. ¿Es eso mismo lo que hace Ginzburg? ¿De qué modo concibe el contexto?

4. En principio, la ingenuidad que el historiador italiano se reprochaba en su primer planteamiento parece haber sido superada cuando afronta el caso de Menocchio. La primera versión de *El queso y los gusanos* data, como sabemos, del otoño de 1973, es decir, posterior al «post-scriptum» de *Los benandanti* y coetánea a su introducción de *Los reyes taumaturgos*. Con toda probabilidad, esos textos se benefician del ambiente político, cultural e historiográfico posterior al 68, a Mayo del 68.

En este contexto, el replanteamiento del humanismo y la pregunta acerca del sujeto, acerca de los límites de la acción, acerca de las implicaciones morales de las decisiones... están en el centro del debate. Por otro lado, la Europa de aquellas fechas registra distintas controversias a propósito de la izquierda, del papel de las clases populares y de su resistencia frente al Estado y el capitalismo. La obra de Carlo Ginzburg tiene su contexto político en ese ambiente y participa de las polémicas historiográficas que se

están produciendo. Uno de los aspectos de ese debate es el de la cultura popular y otro de los asuntos más controvertidos es el de los actores sociales.

En efecto, la demanda política más relevante que se plantea a partir de las revueltas estudiantiles es la referida al sujeto. Históricamente, hablar de sujeto había sido una licencia del humanismo y, sobre todo, a juicio de Martin Heidegger, un exceso de la metafísica humanista. Sin embargo, el sujeto del que comienza a hablarse entonces no es esa entidad abstracta y garante de la historia. A partir de aquellos años aparecen en escena diferentes grupos sociales con demandas alternativas y contradictorias: las mujeres, las minorías sexuales y raciales, los marginales, etcétera. Es decir, emergen grupos que no habían tenido relevancia o presencia en las definiciones históricas de aquel sujeto del viejo humanismo. Además, esa presencia pone en jaque las reglas del juego aceptadas comúnmente para definir las relaciones sociales. Más aún: lleva hasta el límite las reivindicaciones utópicas. Y ello sin olvidar otros efectos de dicha convulsión: el cuestionamiento de la noción misma de progreso o los efectos de la descolonización.

De hecho, el propio Ginzburg era consciente de ese trasfondo y sobre él se pronunciará explícitamente. En 1979 publica junto a Carlo Poni un breve artículo en la revista *Quaderni Storici* que reproduce una comunicación presentada al coloquio «Los *Annales* y la historiografía italiana», celebrado en Roma en ese mismo año. En dicho texto, los autores señalan los cambios producidos en la investigación histórica y los remiten no sólo a factores internos de la propia disciplina, sino también externos. Y son estos fenómenos históricos el contexto a partir del que entender *El queso y los gusanos*.

En esta obra, su autor parece haber abandonado efectivamente la «ingenuidad» que él mismo observaba en su planteamiento original de *Los benandanti* apostando ahora y sin ambages por lo que es una historia individual. En ese sentido, lejos de abordar otro estudio más de esa misma historia social, de esa investigación comúnmente serial y cuantitativa, impulsa un cambio de perspectiva. Sostiene, en suma, la posibilidad y la pertinencia de una historia individual. ¿Individual? ¿No significa esto, según el propio Ginzburg había contemplado, una vuelta a «la vilipendiada *histoire événementielle*»?

La historia individual tenía para Ginzburg dos salidas. Por un lado, la biografía, entendida como aquello que transciende al propio individuo y que lo relaciona con su época: un estudio contextual que permite describir un grupo social más amplio. Por otro, la historia individual entendida como exhumación de sujetos irreductibles, incomparables, poco representativos. En la primera opción, esa reconstrucción no está muy lejos de los modos y maneras practicados por la historia de las mentalidades. Es por eso por lo que, ahora sí, Ginzburg se refiere expresamente a Febvre y en particular a su estudio sobre Rabelais.

El juicio que le dedica es tajante: aunque califica la investigación de «fascinante», la critica por tener planteamientos «equivocados». Es decir, Febvre erraría al intentar recrear una sociedad a partir de un individuo, al tratar de reconstruir «las coordenadas mentales de toda una época» a partir de una trayectoria singular como si ésta condensara

los caracteres generales del período. Una de las razones de esta crítica está en el interclasismo de su enfoque, esto es, en la atribución de unos mismos rasgos a individuos y sectores socialmente muy diferentes. Pero la otra, y ahora más importante, es la idea trivial que supone: la de que todo individuo es hijo de su propio tiempo. Más aún, el auténtico reto de una historia individual no es tanto encontrar lo que tiene de común y de reiterado, cuanto averiguar la especificidad que lo distingue de su inmediato contexto social y que no lo hace evidente.

La segunda de las opciones que planteaba Ginzburg, la de la exhumación de individuos irreductibles, es la vía que elige en *El queso y los gusanos*. De hecho, como reiterará en 2005, en una entrevista con Trygve Riiser Gundersen: «considero *El queso y los gusanos*, primordialmente, como un intento de ampliar el campo de pertinencia de la noción del individuo en la historia: de transferir el retrato de la individualidad, del campo de la "cultura de élite" a lo que generalmente referimos con el término "masas"».

Si tomamos la idea de forma literal, la concepción de Ginzburg no sería menos trivial que la de Febvre. El individuo es siempre irreductible, es singular y, desde determinado punto de vista, incomparable. Entonces, ¿a qué individuos irreductibles se refiere Ginzburg? Si Menocchio no es típico, eso quiere decir que tiene algunos atributos que lo hacen especial. Ahora bien, ese carácter lo tendrían todos los individuos por su misma condición. ¿Cómo salir, pues, del atolladero? La razón no estriba tanto en Menocchio, en un individuo irreductible, cuanto en un conjunto de accidentes encadenados: hay una fuente que conserva su huella, ésta se elabora porque interviene la Inquisición, el Santo Oficio instruye una causa porque tiene conocimiento de sus ideas, y éstas se difunden porque algunos de sus vecinos y contemporáneos se van de la lengua.

Como concluye Ginzburg, «sabemos muchas cosas de Menocchio». Sin embargo, «de tantos otros como él, que vivieron y murieron sin dejar huellas (...), no sabemos nada». Es decir, es consciente de que la rareza de Menocchio puede no ser tal. En dicho caso, esa condición excepcional sería algo propio de cualquier individuo, a poco que averiguáramos quién es y cómo piensa.

En efecto, el ejemplo de Menocchio sirve para plantearnos el problema de la representatividad y de lo excepcional. En el prefacio de *El queso y los gusanos*, el molinero es calificado de caso límite, dotado de una entidad nada típica, es decir, nada representativa de lo «estadísticamente más frecuente». Sería un caso extremo y por ello revelador. En negativo: la excepción de Menocchio atenta contra lo normal o lo habitual. En positivo: incluso en ese caso límite hay huella de su tiempo. En efecto, «de la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación».

Esa descripción se retomará años después calificándola en unos términos diferentes, eficaces y polémicos. En el artículo que Ginzburg publica junto a Carlo Poni en 1979 se plantean las posibilidades de una historia cualitativa y, siguiendo a Lawrence Stone y en alguna medida a E. P. Thompson, las vías de una prosopografía popular. Para debatirlas, los autores utilizan una expresión paradójica, un oxímoron: «lo excepcional normal».

La expresión se debe a otro historiador italiano, a Edoardo Grendi, quien la había acuñado para otros fines, particularmente para describir aquel tipo de fuente o de documento poco frecuente, pero revelador. Poni y Ginzburg le dan una acepción diferente y la remiten a ciertos personajes históricos. Para ello, citan un pasaje de Stone a propósito de los grupos subalternos capaces de rebelarse contra las ideas, las creencias o los comportamientos de la mayoría. Estos grupos habrían sido minoritarios, más aún, excepcionales, justamente por poner en jaque certidumbres admitidas. De ese contraste queda vestigio y esa huella documental es la que permite la prosopografía popular de las minorías rebeldes.

Ahora bien, Ginzburg y Poni van más allá, tratando de sobrepasar el límite de lo minoritario para mostrarnos la frecuencia de este tipo de comportamientos. En los archivos judiciales, añaden, habría numerosos individuos registrados por delitos muy diversos. No son necesariamente una excepción, pues suelen ser «transgresiones» frecuentes «en las sociedades preindustriales».

La pregunta inmediata es a qué responde el caso de Menocchio. De entrada, el ejemplo del molinero es excepcional en el primer sentido, es decir, pone en guardia a las instituciones porque sus ideas desmienten las creencias más comunes. Ahora bien, en *El queso y los gusanos*, Ginzburg nos advierte de la pertenencia de Menocchio a una cultura y a una clase con la que mantiene unos vínculos estrechos y una comunicación de ideas. Eso quiere decir que no es tan excepcional y que su comportamiento herético condensaría ciertas creencias compartidas.

Como dirá muchos años después («Reflexiones sobre una hipótesis...»):

> «mi libro *El queso y los gusanos* ha sido objeto de numerosas críticas, porque su protagonista, el molinero friulano Domenico Scandella apodado Menocchio, era una figura anómala, no representativa, y a la cual se podría entonces simplemente ignorar. Pero debo decir que no estoy de acuerdo más que con la primera parte de esta secuencia argumentativa (o que intenta hacerse valer como tal). Pues yo fui el primero en subrayar el carácter excepcional de la figura de Menocchio. Pero ciertos aspectos de su comportamiento, me parecía que estaban ligados a fenómenos mucho más generales».

Esta tesis, que se reitera una y otra vez en *El queso y los gusanos*, no es un hallazgo exclusivo de Ginzburg: la podemos ver reflejada en autores que le son contemporáneos y con los que se relaciona o polemiza, particularmente E. P. Thompson y Michel Foucault. Desde posiciones distintas, ambos describen un Antiguo Régimen en el que muy frecuentemente las clases populares expresan sus conductas por medio del delito. Es decir, aquel que es encausado o condenado por las instituciones no es exactamente el delincuente que en el siglo XIX se creará como figura penal, sino que es (o al menos es tenido por o percibido como) uno de los nuestros, alguien que pertenece a una comunidad y expresa sus aspiraciones.

De hecho, cuando Ginzburg y Poni hablan de esos delitos frecuentísimos que serían la norma más que la excepción en la sociedad preindustrial, se cuidan mucho de incluir los procesos judiciales del siglo XIX, justamente porque aquel delincuente ahora sí es percibido más como la excepción que como la norma. Ese asunto —la excepción y la

norma, o mejor, la posibilidad de calificar a Menocchio como un personaje excepcional-normal— es retomado posteriormente. En 1989, en el número que *Annales* organiza sobre el *tournant critique*, uno de los trabajos incluidos es el de Giovanni Levi sobre «Los usos de la biografía». Su reflexión relaciona el género clásico de la biografía con los hallazgos y las incertidumbres con que se topa la disciplina.

La biografía habría sido una forma de reconstrucción histórica tradicional basada en la separación entre objeto y sujeto. Se basaría también en la convicción de que es posible restituir un pasado individual a partir de fuentes diversas. Y por alguna razón o razones, añade Levi, la biografía se encontraría de nuevo en el centro de las preocupaciones de los historiadores, obligándoles a renovar instrumentos explicativos y procedimientos de comprensión. El *tournant critique* de la historia sería sobre todo el de su relación con las ciencias sociales.

Así pues, ese género, el de la biografía, no puede ser abordado desde la ingenuidad metodológica o desde la omnisciencia característica que los historiadores habrían mostrado en el pasado. Por el contrario, debería plantearse ahora reflexionando sobre las convenciones del género y las posibilidades de reconstrucción de la verdad. Entre los diversos tipos mencionados, Levi habla de la biografía y de los casos-límite. Si acepta que la reconstrucción biográfica permite aclarar contextos y trazar la relación entre el individuo y su entorno, los casos límite serán aquellos que pongan en crisis esa vecindad.

Como ejemplo sobresaliente, Levi sugiere la «biografía de Menocchio», añadiendo que la vida del molinero sería un caso extremo, de ninguna manera un modelo. Para reforzarlo, el propio historiador cita las palabras con las que Ginzburg alude a la representatividad del caso límite, que no sería la estadísticamente más frecuente. Para Levi, con casos así, «el contexto no se percibe en su integridad y en su exhaustividad estáticas, sino a través de sus márgenes». Menocchio sería un ejemplo, pero el caso más extremo sería el de Pierre Rivière, el parricida tratado por Foucault.

Esa inclusión de *El queso y los gusanos* como biografía puede aceptarse en la medida en que el libro tiene por objeto una vida individual. Pero el argumento no nos informa sobre los objetivos que Ginzburg se había propuesto. En ningún pasaje de la obra podemos leer que el estudio del molinero sea una biografía o que el tema sea la reconstrucción de su vida. Carlo Ginzburg nos restituye momentos de esa vida, personajes con los que trató, poblaciones por las que anduvo e incluso sus rasgos físicos, su envejecimiento. Sin embargo, el orden que el historiador confiere a todos estos elementos no es exactamente el del proceso cronológico natural. ¿Invalidaría ese cargo la posibilidad de concebir *El queso y los gusanos* como una biografía? ¿Sería un problema el escaso caudal de información que se nos ofrece sobre Menocchio? El género biográfico que se practica en nuestro tiempo se aleja cada vez más de la omnisciencia. Al igual que los protagonistas de las narraciones de hoy ya no son personajes del naturalismo, tampoco los biógrafos de nuestra era son ese narrador sabelotodo que esconde su ignorancia.

De hecho, el propio Ginzburg es consciente de estos cambios en el género biográfico y narrativo. En efecto, cuando en los años noventa se le pida una reflexión sobre su

itinerario intelectual, titulada «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», hablará de *El queso y los gusanos* como un ensayo de experimentación narrativa. Según señala, aquella investigación no es sólo «la reconstrucción de una vivencia individual», sino que plantea las posibilidades del «relato», del relato histórico que se distancia del modelo naturalista.

Más aún, en una entrevista mucho más reciente («Le sventure e le fortune...») reconocerá sus múltiples implicaciones:

> «aunque a menudo hablamos, metafóricamente, de "punto de vista", los historiadores raramente pueden ser llamados observadores: a la realidad tienen acceso indirecto, a través de documentación que (excepto en el caso de la historia oral) no producen. Las preguntas de los historiadores convierten la documentación en pistas. En este punto, los filtros narrativos, las narraciones (subrayo el plural) toman el control. Toda elección narrativa, consciente o inconsciente, tiene consecuencias en el plano cognitivo. Cambian los historiadores, cambian las preguntas que hacen a los documentos y cambia (a menudo, pero no siempre) la documentación disponible. Y cambian los resultados (las narraciones históricas)».

En este sentido, y como ejemplo contrario al aludido naturalismo, Ginzburg citaba en «Microhistoria: dos o tres cosas...» a Marcel Proust, a Virginia Woolf y a Robert Musil. Los tres novelistas son narradores del yo y, por tanto, ensanchan el relato como introspección acerca de la memoria y de la subjetividad. Los personajes de estos escritores se presentan como sujetos fragmentados, inestables. Además, quien narra lo hace empleando unos recursos que rompen el relato lineal al tiempo que muestran sus propias contradicciones. Pero, de entre todos ellos, Proust es el referente fundamental. Pasados los años, Ginzburg insistirá en ello («Lectores de Proust»). Nos dice que en *El queso y los gusanos* trató de entretejer la narración histórica con la reflexión sobre la investigación y que eso le hizo preguntarse sobre las posibles consecuencias cognitivas de una forma diferente de relatar la historia. Y así, al plantear una «narración rigurosamente histórica», no trata de imitar a Proust, pero sí «de captar qué podrían aprender los historiadores de una narración histórica *sui generis* como la *Recherche*».

Es decir, su objetivo sería similar:

> «Creo que puedo decir que, en mi caso, la conciencia de esta proximidad se ha fortalecido a través de una larga familiaridad con los procesos de la Inquisición: documentos en los que la alternancia de las voces de los jueces y de los imputados a menudo oculta un abuso de los primeros sobre los segundos, acompañado de una violencia que siempre es cultural, y a veces física. Para poder captar este entrelazamiento de voces sin deformarlo, el historiador debe aprender a esterilizar los instrumentos de análisis: en otras palabras, debe aprender a no proyectar sus propias expectativas y sus propios prejuicios sobre los documentos. Tiene que aprender a dejar de lado lo que sabe, a mirar la realidad como algo opaco, incomprensible, extraño; debe renunciar a entender para entender más».

En cualquier caso, ese experimentalismo vanguardista tenía en Ginzburg otro referente más próximo: el de Raymond Queneau, en particular el de los *Ejercicios de estilo*.

A la manera de Quencau y a la manera de la gran novela del Novecientos, Ginzburg se propone hacer explícitos los recursos narrativos y, por tanto, introducir una vertiente *metadiscursiva* en la propia investigación. Como él mismo señala y ya hemos advertido, «los obstáculos que se interponían a la investigación eran elementos constitutivos de la documentación, y por ello mismo debían formar parte del relato».

Así pues, si nos tomamos *El queso y los gusanos* como una biografía, en los términos de Levi, o como la reconstrucción de una vivencia individual, habría que dejar constancia de cuál es la narración del yo. Menocchio habla en primera persona gracias a que los documentos inquisitoriales registran su palabra. Ahora bien, ese molinero no siempre se expresa de forma coherente. Por tanto, el yo del personaje no es claro ni obvio: exige un esfuerzo hermenéutico que aclare sus palabras, el sentido que les da y los cambios que introduce.

En esa tarea hay, pues, un narrador que organiza el relato y propone soluciones, que se expresa también en primera persona, aunque suela ser en primera persona del plural, para manifestar sus incertidumbres, lo que ignora del molinero, los obstáculos con los que tropieza y los recorridos hipotéticos que propone. Este sujeto de la enunciación no es el historiador omnisciente que muestra la totalidad histórica. Es un relator que parece hacer explícitos sus recursos y sus limitaciones, alguien que establece un diálogo, aunque sea formal y retórico, con Menocchio, con los que lo encausaron, con sus contemporáneos y con el lector posible. Vale decir, el personaje que es objeto de reconstrucción nunca queda aclarado, siempre es un Menocchio potencial cuyas cualidades son pensadas a partir de ese diálogo y a partir, en fin, de las soluciones tentativas que el biógrafo nos da. Como dirá en la citada entrevista con Trygve Riiser Gundersen, siempre ambicionó que la incertidumbre presente en su proceso de investigación se manifestara en su escritura:

> «porque yo trato de reflejar mi propia vacilación dubitativa, por así decirlo, a fin de que el lector consiga formarse juicio propio. Los escritos históricos deberían aspirar a ser democráticos; quiero decir que debería ser posible someter nuestras afirmaciones a un careo externo, de forma tal, que el lector no sólo fuera parte en las conclusiones alcanzadas, sino también en el proceso de llegar a ellas».

Ahora bien, ¿en qué tipo de informaciones basa esa reconstrucción? El reparo mayor para aceptar *El queso y los gusanos* como una biografía es el de que todos los avatares del personaje, característicos de este género, se ponen de relieve sólo porque iluminan las confesiones hechas ante el inquisidor y porque nos informan a propósito de una cosmogonía. Tanto las actas inquisitoriales, que recogen la palabra del personaje, como el historiador que lo recupera, retendrían sólo aquellos datos que hacen de Menocchio un caso.

Ya el propio Ginzburg era consciente en un artículo temprano, fechado en 1961 y reproducido después en *Mitos, emblemas, indicios,* de las cautelas a seguir ante la técnica judicial o inquisitorial del interrogatorio. Los efectos de la tortura condicionan el tipo

de respuesta, pero incluso ésta se ve determinada por las preguntas y por la orientación que el tribunal le da a la causa: sólo tiene respuesta aquello que se pregunta. En ese sentido, en algún pasaje de *La verdad y las formas jurídicas*, Michel Foucault indica que la institución del examen como forma de interrogación contemporánea hundiría sus raíces en la pesquisa inquisitorial: esa pesquisa solía reunir una gran cantidad de datos sobre el individuo que era objeto de averiguación.

Ahora bien, esos datos están sesgados porque sólo recogen aquello que confirma al personaje como un caso. Carlo Ginzburg se defiende implícitamente de este tipo de reparos mostrando la singularidad de Menocchio, esto es, argumentando que el molinero era tan temerario como para agrandar sus respuestas, multiplicar las referencias, contradecirse y retar una y otra vez al propio tribunal. Esta libertad enunciativa del molinero hace que Menocchio no sea un caso, que sus palabras no puedan ajustarse al corsé habitual del Santo Oficio. Esta temeridad le costará la vida, pero, a juicio del historiador, permite que los vestigios conservados no sean típicos o escasamente informativos.

Además, que el Menocchio encausado sea algo más que un caso rutinario no impide que sus datos se empleen instrumentalmente. Por parte de la Inquisición, el discurso del molinero confirma su culpabilidad. Por parte del historiador, el ejemplo de Menocchio es una muestra de algo que lo trasciende. Esto es, sus avatares personales, su vida irrepetible, aquello que lo hace único y diferente ceden en favor de interpretaciones más generales que lo vinculan a su tiempo y a su cultura.

Como antes veíamos y el propio Ginzburg se encarga de recordarlo, nadie escapa de su propia cultura si no es para hundirse en el delirio y en la incomunicación. El ejemplo del molinero permitiría hablar de esa cultura a la que él pertenece, pero, más aún, sería esa cultura soterrada la que finalmente se convierte en objeto de conocimiento. Por tanto, a Menocchio se le toma instrumentalmente, en la medida en que su vida permite decir cosas sobre la cultura popular y sobre una concepción del mundo cuyas fuentes y orígenes no son meramente individuales o locales.

El contexto sociopolítico del Friuli del siglo XVI, reducido casi exclusivamente al capítulo séptimo, es poco relevante en relación con el caso de herejía. Por ello, su supresión no habría alterado de forma significativa el resultado de la obra. El contexto estrictamente individual, lo que hace irrepetible a Menocchio como individuo, pierde peso frente a lo que lo trasciende. Que Menocchio transitara de Montereale a otra población vecina o que sus afectos familiares cambiaran a lo largo del tiempo, así como otros elementos que configuran su biografía, no cobran una dimensión determinante para aclarar el origen de su cosmogonía y la peculiaridad de sus ideas.

Por tanto, un caso límite como el que se propone sería, a pesar de todo, representativo de una determinada cultura, de aquello que mancomuna a Menocchio con sus vecinos, sus iguales e, incluso, con un mundo rural más amplio, distante. Por un lado, sus confesiones muestran unos razonamientos que no pueden reducirse a esquemas inmediatamente conocidos, esquemas que entroncan con una tradición oral secular. A su vez, las ideas de Menocchio manifiestan una sorprendente convergencia con la alta

cultura de la época. Es en este sentido en el que también es representativo: muestra las relaciones que se dan entre la alta y la baja cultura.

Esa relación le interesa especialmente al autor porque, desde su perspectiva, habría sido objeto de un análisis erróneo, aquel que parte del supuesto de la total separación entre ambas esferas. Frente a esos usos, el historiador italiano recordará la fertilidad del ejemplo de Mijaíl Bajtín y, en concreto, de su libro sobre Rabelais y la cultura popular de la época, un libro que permite construir una hipótesis que a Ginzburg le parece mucho más atractiva: «dicotomía cultural, pero también circularidad, influencia recíproca (...) entre cultura subalterna y cultura hegemónica».

5. Convendría detenerse en este autor para entender mejor la apuesta de Ginzburg. Ante todo, y según confiesa en *El queso y los gusanos*, conoce la obra de Bajtín a través de la traducción francesa de Tzvetan Todorov y Julia Kristeva. ¿Qué es lo que hace atractivo a un autor tan distante? Cuando Todorov y Kristeva lo dan a conocer en Europa, Occidente está en una fase crítica y uno de los problemas que despierta mayor inquietud es el de la identidad. Bajtín, Todorov, Kristeva y también Augusto Ponzio, el introductor del primero en Italia, pueden verse como los teóricos y defensores de la idea de *alteridad*. Puestos a definir la identidad, los occidentales descubren que el otro no está fuera de nosotros, sino que el extraño es una parte de cada uno. Por tanto, el diálogo cultural y la pluralidad de voces están en nuestro interior.

Bajtín es el referente de los estudios literarios que más adecuadamente puede servir para esta reflexión y Sigmund Freud es el interlocutor temprano que permite también pensar dicha *alteridad*. En ese sentido, para Ginzburg, Menocchio es un *medium*. ¿Por qué razón? Porque a través de él se expresan una pluralidad de voces que ni siquiera él mismo conoce o domina. Pero las aportaciones de Bajtín son variadas. Una es la del *dialogismo*. Al estudiar, en concreto, la obra de Dostoievski, este analista subrayaba la polifonía narrativa, es decir, la pluralidad de voces que compiten en su obra para hacerse escuchar, para imponer una versión de las cosas, voces contrapuestas que representan conciencias en conflicto y que, por tanto, aluden a la dificultad de definir el mundo de manera unívoca. La otra aportación bajtiniana, materializada en la obra que dedica a Rabelais, es el estudio de la cultura popular y, en particular, de aquellas de sus manifestaciones que tienen un carácter disolvente: la risa, la fiesta y el carnaval.

Esas expresiones, aun siendo excepcionales, ponen en crisis la seriedad enfática del poder y burlan las coerciones que las instituciones imponen a las clases populares y al caudal de vida que las atraviesa: la risa sería expansión vital e impugnaría las restricciones de ese mismo poder. Estas manifestaciones muestran la posibilidad de una rebelión soterrada, común y compartida, más habitual en esa cultura popular que el enfrentamiento abierto o la hostilidad política manifiesta.

En *El queso y los gusanos*, Ginzburg subraya la obra que Bajtín dedica a Rabelais porque le permite pensar la cultura popular en unos términos que superan y trascienden la imagen estática y sumisa de las clases populares. El mundo puesto del revés, la exal-

tación de lo bajo, de la fertilidad, de la materialidad, de la putrefacción, etcétera, serían tópicos seculares de las culturas meridionales que encontrarían su expresión también en la cosmogonía del molinero. Es por eso por lo que su singularidad no es tan extravagante, no es tan excepcional o, finalmente, no es tan delirante como los inquisidores pudieron creer en principio. Es por eso por lo que ese ejemplo tiene un uso instrumental. A través de su cosmovisión, el historiador no nos habla verdaderamente de un individuo. En realidad, describe una cultura popular materialista que ha encontrado acomodo en el cerebro de un molinero.

Por otra parte, aunque el historiador no lo diga expresamente, la cultura popular descrita por Bajtín se basa en el *dialogismo*, en la idea de que no hay voz que pueda manifestar unívocamente el mundo. Así, cuando las creencias de Menocchio se presentan como una defensa de la tolerancia, Ginzburg está recuperando una idea bajtiniana: la de la dificultad de implantar una conciencia unívoca sobre lo real. La cosmogonía del molinero manifiesta la diversidad de interpretaciones posibles sobre el mundo.

Aunque el aprecio por la obra de Bajtín se mantiene, la opinión de Ginzburg cambiará. En 1979, y con motivo de la traducción italiana de una obra de Peter Burke, Ginzburg se extiende en su introducción sobre el concepto de cultura popular. En aquellas páginas resalta la investigación del historiador británico y subraya la influencia de Bajtín en su análisis, en particular el esquema dicotómico Carnaval/Cuaresma como forma de iluminar la oposición alto/bajo.

Ahora bien, el ejemplo del investigador ruso es problemático, dado que se trata de un análisis excepcional, irrepetible. El riesgo en el que podemos incurrir es el de tomar las tesis bajtinianas como si éstas fueran conclusiones en vez de hipótesis. Es decir, el relieve que Bajtín otorga a la cultura de lo bajo no agota las múltiples manifestaciones de las clases subalternas. Los nuevos estudios de los años setenta no deben reemplazar el idealismo anacrónico de una arcadia popular por «una arcadia de signo contrario, poblada por aldeanos malolientes en lugar de pastorcillas perfumadas». Esa cautela incide, pues, en la extrema variedad de expresiones culturales que las clases subalternas habrían tenido en la época moderna, variedad que no pasa exclusivamente por el carnaval, la burla, la fiesta o la risa.

La introducción de Ginzburg al texto de Burke es significativa. Aclara las líneas maestras de esa investigación, al tiempo que ilustra su posición en aquellas fechas. Ginzburg considera muy relevante que Burke cite como primer referente de su investigación a Antonio Gramsci, algo que, si bien describe al historiador británico, revierte sobre la obra del propio Ginzburg. En efecto, podríamos hacer una lectura retrospectiva de *El queso y los gusanos* a partir de esa alusión circunstancial. Si repasamos con detalle su prefacio, observaremos de inmediato que el léxico tiene resonancias de Gramsci: hablar de clases subalternas, dominación, hegemonía, cultura subalterna, cultura hegemónica, etcétera, implica asumir voces con significados precisos, con connotaciones evidentes y con una clara filiación. De hecho, en ningún momento se detiene a definir qué entiende por cada uno de esos términos, y no se demora porque pertenecen a una tradición común

de la historiografía italiana, al menos aquella que es de origen marxista. Una tradición, además, de la que él formaba parte, tal y como a menudo ha reconocido.

Ya nos hemos referido previamente al texto de 2013 —para la revista *Cromohs*— en el que reconocía hacer crecido en un ambiente marcado por la presencia de comunistas, y sobre todo de excomunistas, muchos de los cuales trató en el contexto de la fundación y despliegue de la editorial Einaudi. Allí mismo completaba esa idea con un ejemplo: «con una decisión significativa y cuidadosamente ponderada, el líder del Partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti, confió a Einaudi (no una editorial comunista, aunque cercana al partido) la publicación de los escritos de Antonio Gramsci. Para mí, como para muchos otros de mi generación, el descubrimiento de los escritos de Gramsci fue decisivo». Un ejemplo que le servía para marcar ciertas distancias:

> «como es sabido, el Partido Comunista Italiano, al tiempo que extraía su legitimidad histórica de la Revolución de Octubre, tenía una historia que estaba entrelazada con ella y que a la vez era distinta de la soviética. Estoy recordando esto aquí porque creo que debo aclarar (a mí mismo y a mis interlocutores) lo que, en mi formación, se deriva de tradiciones intelectuales diferentes a aquellas cercanas o asociadas con el Partido Comunista. Y la palabra que inmediatamente me viene a la mente es 'anomalía'».

Un apunte... La figura y la obra de Antonio Gramsci tienen múltiples matices. Tendríamos al Gramsci canónico para la historiografía de izquierdas de entonces, en particular la auspiciada por el Partido Comunista Italiano. Sin embargo, habría otro Gramsci menos circunstancial, más teórico, el que reflexiona sobre la cultura popular y emplea categorías como clases subalternas, consenso, hegemonía, dominación, dirección intelectual y moral, etcétera.

La riqueza de estos conceptos permite superar esquematismos, lo cual explicaría también su expansión como léxico de una izquierda renovada en aquellas fechas. Las ideas de Gramsci a este respecto suponían una variación, una desviación frente al modelo de Lenin (del que parten) y, más aún, suponían un desmentido implícito de la degeneración burocrática estalinista. En cambio, desde el punto de vista cultural, las consecuencias de su obra eran incluso más interesantes.

En algún pasaje de *Los cuadernos de la cárcel*, Gramsci subraya la importancia del sentido común como forma de comprensión del mundo de las clases populares y resalta además el carácter crucial que adquiere como objeto de conocimiento. Si nos atenemos a las distinciones clásicas entre alta y baja cultura, esta última sería irrelevante como tema de análisis porque sus manifestaciones no alcanzarían la excelencia. Fundada sobre el sentido común, la baja cultura sólo sería un conjunto de evidencias prácticas, de recetas archisabidas, de costumbres, de certezas tradicionales, etcétera.

Pero, lejos de ser un objeto despreciable, Gramsci lo destaca por su consecuencia pragmática y por ser una forma de ordenar el mundo al tiempo que lo describe. Planteado así, dicho objeto no tiene funciones sensiblemente diferentes de las que cumple la alta cultura. Ahora bien, ese hallazgo no le impide reconocer en ella los elementos atávicos, de resistencia al cambio y, en definitiva, los prejuicios, estereotipos y supersticiones que

la conforman. Es decir, la cultura popular es ambivalente y contradictoria, una condición en la que lo religioso resulta ser uno de sus elementos centrales.

Cuando Carlo Ginzburg hable de Gramsci en la mencionada introducción lo hará a propósito de la cultura popular y lo hará para subrayar la recepción especial que ese tema tiene en la Italia de entonces. Se refiere, claro está, a la Italia de Gramsci y a la Italia del Mezzogiorno: esto es, subalternidad y diferencia son dos elementos contemporáneos y característicos de aquel país que lo hacían muy sensible a esta renovación historiográfica. Además, reconoce que en buena medida esa renovación ha recibido el estímulo de las investigaciones antropológicas que, dentro o fuera de la disciplina, se desarrollan.

Éstas serían enseñanzas a tener en cuenta por parte de los historiadores. Más aún, de hecho son ya, concluye Ginzburg, dos datos en la investigación sobre las sociedades del pasado. En ese sentido, comportamientos y creencias tradicionales, característicos de la cultura popular o incluso casos marginales ya no pueden contemplarse como objetos despreciables. De los antropólogos, pues, se toma la voluntad de explicar la diferencia. Con ello se evita el sentido unilineal y reduccionista. De nuevo, ese comentario además de destacar la relación que él percibe entre las dos disciplinas, describe su propia investigación. La de Ginzburg.

Si de antropología hablamos, si tratamos de cultura popular y de diferencia etnológica, en ese caso el estímulo británico es el primordial. De hecho, las investigaciones de la antropología anglosajona tenían como uno de sus objetos centrales el del folklore, asunto que, como tal, también había preocupado a Gramsci. De este modo, antropología, folklore y gramscismo dejan cierta huella en un referente historiográfico al que el propio Ginzburg alude: el de los historiadores marxistas británicos. En concreto, E. P. Thompson.

Cuando en «Folklore, antropología e historia social» el británico habla de esta disciplina no se adhiere a la etnología creadora de modelos o exportadora de conceptos, sino que dice sentirse próximo a su perspectiva. Lo que le interesa es el fenómeno del extrañamiento, la capacidad de sorpresa que manifiestan los antropólogos ante hechos que les son ajenos, que pertenecen a otras culturas y que deben explicar sin violentarlos. Más aún, «para nosotros», añadía refiriéndose a sí mismo y a Natalie Zemon Davis, «el estímulo antropológico no surte su efecto en la construcción de modelos». No se trata de esquematizar, sino de localizar. Se trata de identificar nuevos problemas. Se trata de captar «problemas antiguos con ojos nuevos». Se trata de poner el énfasis en «normas o sistemas de valores y rituales»: también «en las expresiones simbólicas de la autoridad, el control y la hegemonía».

Este último problema, el de la hegemonía, no es citado a título de ejemplo, sino que, por el contrario, es central en una historiografía de filiación marxista de la que él se reconoce próximo. Thompson manifiesta su simpatía por este concepto inspirado tras la lectura de Gramsci. ¿Por qué razón? Porque permite explicar mejor las formas de dominación y de control dadas en las sociedades. Lejos, pues, de una dominación

estrictamente militar, represiva o económica, los controles sociales se habrían ejercido a partir de formas de consenso, aquellas que muestran como evidente el mundo y que hacen de las relaciones que lo constituyen manifestaciones «tan fijas e inmutables como la bóveda celeste», según concluye. Es por eso por lo que resulta urgente estudiar el *sentido común* como forma de representación del *statu quo*. ¿Por qué? Por ser el codificador de evidencias que se transmiten mediante el folklore y la cultura popular.

Así pues, cuando Ginzburg decida aclarar en *El queso y los gusanos* la pragmática de la voz «clases subalternas» remitirá también a Gramsci. Ahora bien, a continuación, nos reenviará a Eric J. Hobsbawm. Asimismo, cuando ha de proponer algún ejemplo de investigación sobre la cultura popular que haya resuelto de forma feliz sus objetivos señalará, entre otros, nuevamente a Hobsbawm y a E. P. Thompson. Este aspecto es particularmente relevante para él porque otra de las facetas de Menocchio es el de su inclusión en las clases subalternas. El molinero es uno de ellos... Así, cuando Ginzburg escribe *El queso y los gusanos*, es evidente que los marxistas británicos habían avanzado por esta vía, proponiéndose restituir la voz del pueblo y recuperar el testimonio de sus vivencias y de sus acciones.

Para tal fin, la historia *desde abajo*, adopta una perspectiva empática. ¿Con qué fin? Con el fin de reconstruir la formación de las clases y el germen de su conciencia. Las clases ya no son entidades objetivas constituidas por su posición estructural, sino que se forman en la acción y en la experiencia de cada uno de sus integrantes y de las relaciones que entre sí establecen. De hecho, la alusión concreta que Ginzburg hace de Thompson lo es en términos de la cultura popular, alusión que avecinda al historiador británico con Natalie Zemon Davis y que el mismo Thompson reconoce en aquellas fechas, en 1976. A su vez, esta investigadora prolongará y corregirá la monografía antigua pero «vigorosa» de Bajtín. Para ello ensanchará la esfera de la cultura popular más allá de esa referencia a lo bajo, a lo carnal, a lo material, justamente la cautela reiterada por Ginzburg.

Es decir, al margen de sus resultados, al margen de la aceptación de sus conclusiones, Davis y Thompson son para Ginzburg ejemplos positivos de cómo hacer una buena historia de la cultura popular que no se arredra ante las dificultades de las fuentes y que, sobre todo, se propone recuperar el testimonio oculto o escaso de las clases subalternas. Ahora bien, si de lo que se trata es de rescatar la voz del molinero como agente que emprende acciones, que toma decisiones y que concibe el mundo de acuerdo con su experiencia y su libertad de pensamiento, la referencia a esos modelos parece desmentirlo. ¿Por qué?

Por un lado, Ginzburg se adhiere a una historia de lo individual, incluso del caso límite, por lo que tiene de irrepetible. Por otro, Menocchio es definido a partir de una lengua y de una cultura que son las de su época. Es decir, más allá de su condición de irreductible, de su singularidad de individuo, el molinero hace uso de una lengua y se incluye dentro de una cultura que son los límites de su propio mundo. Tiempo después lo dirá de otro modo («Reflexiones sobre una hipótesis...»), con distintos referentes:

«hoy comprendo que la importancia acordada al elemento individual me venía de la estética de Croce, pero la necesidad de superar ese elemento individual mediante una generalización, me venía de parte de Gramsci.».

¿Significa esto la reaparición de un estructuralismo del que Ginzburg no se habría distanciado? Estos dos elementos, el lenguaje y la cultura, según leemos en el citado prefacio, ofrecen «al individuo un horizonte de posibilidades latentes. una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada». La frase es lo suficientemente ambigua como para que en ella puedan reconocerse tradiciones diferentes. Para unos, el Menocchio presentado es aquel que lee libérrimamente, que es capaz de subvertir las expectativas, de ser contrario a su tiempo y de auparse por encima de su medio. Para otros, el Menocchio descrito es principalmente portador de tradiciones que le sobrepasan, de culturas antiguas que le llegan, que ni siquiera conoce, y que conforman su clave de lectura.

El hecho de que Ginzburg trate de compatibilizar la elección individual con las coerciones y las determinaciones del contexto no nos sorprende. El asunto es central en las ciencias sociales de entonces. Había sido uno de sus temas dominantes en *Los benandanti*, y en *El queso y los gusanos* lo planteará de nuevo sin resolverlo. Podemos conjeturar que la ausencia de una declaración explícita en tal sentido se debe a la forma y la manera que tiene Ginzburg de abordar la investigación histórica.

Frente a los préstamos teóricos más o menos despreocupados, el historiador parece haber aprendido muy bien la lección de los fundadores de los *Annales*, en particular de Bloch, quien lejos de adoptar tradiciones externas subraya la peculiaridad del oficio: se trataría de resolver problemas concretos explicándolos con unas herramientas teóricas que parecen ser resultado de la propia investigación. Así pues, las posiciones de Bloch y Ginzburg serían poco «modernas», pero al menos en este sentido no se diferenciarían de la reivindicación hecha por Thompson frente a la *teoría*, frente al *teoricismo*. En efecto, uno de los textos que Ginzburg cita es aquel en el que defiende la peculiaridad de la historia. Como se puede leer en uno de los textos recogidos en *Società patrizia, cultura plebea* (la antología de Thompson que aparece en Microstorie), el británico opone a la infiltración teórica, a la interdisciplinariedad entendida como préstamo, el contexto histórico.

El contexto es el conjunto de significados, la red o cadena de significados en la que incluir el dato concreto, dotado a su vez de su propio significado. Vale decir, el problema real del historiador no es el concepto teórico que debe importar, sino la explicación del hecho concreto dentro del conjunto de hechos del que forma parte, conjunto al que cabe conferir un significado. Carlo Ginzburg no haría algo sustancialmente diferente. De ahí, la ambigüedad o la relativa indeterminación teórica que se le podría imputar.

En suma, pues, los ejemplos que aporta para ilustrar la resolución de problemas no son préstamos teóricos, sino aquellas prácticas que, a su juicio, han explicado satisfactoriamente el caso que se investiga. Por eso, cuando se plantee su principal problema, el de lo individual y lo colectivo, buscará referentes que le son próximos. Por ejemplo,

en la introducción que escribe para Peter Burke poco tiempo después de *El queso y los gusanos* indicará que uno de los elementos que más le agradan es la resolución concreta, la complementariedad entre las variantes locales y el fondo común que las posibilita.

Al expresarse así, Ginzburg subraya que el hecho individual es siempre una actualización, una ejecución de unas reglas que lo trascienden y que abren un campo de posibilidades. En este caso, código o reglas no deben entenderse como un conjunto de coerciones que determinan la respuesta individual, sino que deben concebirse como el marco que permite comunicar esos mensajes. Refiriéndose a esto, Ginzburg había aludido al caso de Menocchio como un caso efectivamente singular —en el límite, todos los casos lo serían—, pero vinculado a un contexto que le da forma y recursos simbólicos. Y precisamente por eso el ejemplo del molinero no puede aclararse, por muy extravagante que parezca, a partir del delirio o de la incomunicación.

Un individuo como Menocchio traba relación con su propio mundo a partir de las interacciones cotidianas, al igual que haría cualquiera de sus contemporáneos. Vive en una pequeña comunidad, está casado, tiene hijos, frecuenta a sus amigos, ejerce su oficio y transita por las localidades cercanas. De entrada, pues, ésa es su relación con el contexto más próximo y que hace de él uno de tantos. Sin embargo, además de esa vida ordinaria, Menocchio ensancha su mundo de una manera potencial fertilizando su imaginación con los libros, dialogando con los muertos y aventurándose por tierras extrañas.

En efecto, en una entrevista concedida en 2002 a Philippe Mangeot lo resumirá así:

> «por tanto, a partir de las menciones que hizo durante sus interrogatorios, reconstruí una lista de los libros que Menocchio podría haber leído. Intentaba averiguar cómo había podido elaborar su extraña visión del mundo. Mi hipótesis era que la cosmogonía de la que daba testimonio era resultado, no de los libros en sí, sino de su reelaboración a través de una planilla de lectura que remitía a una cultura diferente de la que se expresaba en la página escrita. Menocchio lee de una manera que no estaba programada, hace un uso a contrapelo del libro. Esta lectura abre diversas posibilidades históricas».

Esta circunstancia llama la atención de Ginzburg y comprueba que no es sólo el molinero quien lee o lee así y que no es el único, por supuesto, que tiene acceso a la cultura escrita. Ésta, la letra impresa, transmite unos saberes ya codificados, unos mensajes concluidos que en principio no pueden alterarse. Sin embargo, como subraya una y otra vez el historiador italiano, el molinero devora los textos vulnerando su sentido, haciendo coherentes lecturas contradictorias y convirtiendo en interlocutores a autores alejados entre sí. Esa forma de leer puede interpretarse como una violación de los códigos o como el ejercicio de una libertad interpretativa. En cualquiera de los casos, leer de esa manera nos devuelve nuevamente al principio: a la relación que se da entre lo individual y lo colectivo.

6. Pese a lo que pueda parecernos, leer no es una actividad evidente. Esta práctica ha experimentado grandes cambios lo largo tiempo: en la relación entre el lector y ese objeto material llamado libro. Es decir, un texto es algo concluido, inalterable, que incor-

pora sus propias instrucciones. El lector concreto ha de atenerse a ellas, convirtiéndose así en lo que Umberto Eco llamaba el *lector modelo*, una figura prevista por el texto. Sin embargo, hay lecturas salvajes, aberrantes, que vulneran el sentido de lo dicho, las intenciones del autor o de la obra.

Tradicionalmente se pensó que esto podía estar causado por el error, la mala interpretación de esas instrucciones, la incapacidad o la falta de cultura del lector. No obstante, su intervención y los significados que violenta no se deben sólo a las limitaciones descritas. Pueden obedecer a la indómita imaginación de ese lector ante la letra impresa.

Cuando aparece *El queso y los gusanos*, el tema histórico de la lectura cobra una gran relevancia. En efecto, por aquellas fechas, diversas disciplinas y diferentes tradiciones convierten el hecho de leer en materia de estudio. Se resalta la figura del lector concibiéndolo como aquel que *actualiza* las instrucciones contenidas en el libro, a partir de una cierta libertad de significado o a partir de la tradición. Conceptos tales como los de obra abierta, horizonte de expectativas, comunidad de sentido u otros, que no son necesariamente compatibles entre sí, confluyen sin embargo en la relevancia dada al fenómeno de la lectura.

Este hecho, la incorporación del lector como figura relevante, era por entonces reciente y permitía distanciarse de las controversias acerca de la preeminencia del autor o de la obra, del dato extratextual o del contenido textual. En cualquier caso, dentro de esa variedad de corrientes y disciplinas no hubo coincidencia y el objeto de debate fue justamente el del grado de libertad de que gozaba el lector a la hora de descodificar la palabra impresa.

El queso y los gusanos ejemplificaba un tema transversal y relativamente nuevo en el ámbito historiográfico. La historia de las mentalidades y la historia sociocultural practicada hasta entonces habían tratado este objeto desde la perspectiva del libro o del autor, planteándose la creación o difusión de las ideas, así como la representación de una época o de un sector. Este reduccionismo es precisamente aquello que Ginzburg rechaza como punto de partida para analizar al lector Menocchio.

En primer lugar, no analiza autores y obras, sino que los tiene en cuenta en la medida en que afectan a un acto de lectura; y, en segundo lugar, quien lo emprende, el molinero, lejos de ser epítome de su tiempo, es un caso límite, un lector excepcional y extravagante. Ahora bien, lo raro no es leer. En efecto, Menocchio comparte esta afición con otros de sus contemporáneos. Puede hablarse de una comunidad de lectores. Ginzburg habla de una red de lectura, dándole a esta expresión una connotación gráfica, es decir, la de una interconexión de relaciones. Sería una red porque por ella circularían un conjunto de libros.

¿Pero de qué libros se trataba? Esos volúmenes eran relatos o extractos bíblicos, libros de viajes, crónicas, etcétera. La lista de esos libros no aclara el caso estudiado, pues lo que importa es cómo lee, cómo los maneja, cómo se vale de ellos. Esa cuestión dará forma a un nuevo modo de hacer historia de los libros, convertida ahora en historia de la lectura. Cuando se ocupe de este asunto, Robert Darnton hará partir la nueva historia de la lectura precisamente del ejemplo de Menocchio, presentando *El queso y los*

gusanos como el referente principal y como el precedente de lo que él mismo abordará años después en *La gran matanza de gatos*.

La pragmática de Menocchio se caracteriza por una libérrima descodificación. Descodificar es encontrar las instrucciones que debería seguir el lector para atenerse a aquello que dicta la letra impresa. Pero a pesar de esas reglas e incluso a pesar de su comprensión adecuada, los lectores pueden no seguirlas y, por consiguiente, pueden convertir el libro en algo bien diferente. En cualquier caso, lo cierto es que todo texto da una información que se aloja en el cerebro y que puede alterar los datos previamente depositados. Pero quizá sucede lo contrario, esto es, acaso nuestra forma de ver el mundo nos hace seleccionar aquella parte de la información que concuerda con la imagen estable que tenemos en nuestra mente. ¿Qué ocurre en el caso de Menocchio?

Cuando lee, el molinero no se atiene necesariamente al sentido de los textos, sino que incorpora siempre algo de sí mismo, modificando, adaptando o forzando la letra impresa a su horizonte de expectativas. Una lectura de este tipo violenta los textos al añadirles algo que no tienen manifiestamente. En los términos de Eco, diríamos que el molinero no interpreta los textos, sino que hace uso de ellos. Ahora bien, sobre otras lecturas, sobre otras formas de pragmática, Ginzburg sabía bien poca cosa, porque no había investigaciones equiparables a la suya ni una base documental abundante.

Será en fechas posteriores cuando Roger Chartier y otros historiadores diagnostiquen el estado de la lectura en el pasado europeo. Es lógico, pues, que Ginzburg lo conecte, como le dirá en 2010 a Florent Bayard:

> «Veámoslo de otra manera. Había quedado deslumbrado por la novedad de las ideas lanzadas por Menocchio. Sin embargo, la postura que había adoptado con respecto a él era la del abogado del diablo. Trataba de demostrar que todo lo que dijo durante sus dos juicios por herejía, en 1584 y 1599, se basaba en libros que había leído o de los que tenía conocimiento indirecto. Lo que descubrí, y que constituye el verdadero núcleo del libro, es la brecha existente entre lo que dijo a sus interrogadores y las páginas que había leído. Y es por esta razón que Menocchio, a pesar de su excentricidad, siempre es considerado como un caso rico: había una dimensión histórica en su lectura. Casi al mismo tiempo Roger Chartier, por ejemplo, desarrolló su investigación sobre la lectura, en un sentido bastante similar».

En concreto, Chartier pondrá el acento en un aspecto importantísimo: las lecturas y los lectores «populares» de la época moderna, las formas de actualización pragmática que habrían tenido ante los libros. Ese análisis indica dos cosas. En primer lugar, que unos mismos libros circulan entre sectores sociales diferentes, poniendo de relieve que las clases populares tienen al alcance volúmenes que en principio no les estaban destinados. En segundo término, que esos textos se readaptan al universo cultural de cada grupo y a su horizonte de expectativas. Nuevamente, como en el caso de Darnton, el primer ejemplo que Chartier propondrá para ilustrar ambos hechos es justamente el de Menocchio.

Ahora bien, la relevancia de la obra de Ginzburg no se entiende sólo desde el ámbito de la historia de la lectura. Una contextualización de su investigación requiere aludir al trasfondo cultural en el que se inserta. En ese sentido, hay al menos dos aspectos que

conviene recordar. Por una parte, la vinculación de Ginzburg desde 1964 con el Warburg Institute y con su director, E. H. Gombrich. Esta influencia es notable. En *Arte e Ilusión*, aquel autor se planteaba entre otras cosas el fenómeno de la recepción y, en particular, el juego recíproco que se da entre expectativa y observación. Según indicará Ginzburg en un artículo que le dedica y que será recogido en *Mitos*, la fértil idea de Gombrich del arte como comunicación exige la colaboración de la historia y, por tanto, la relación con un contexto más amplio.

En ese trabajo, el historiador italiano valora positivamente su contribución ajustando cuentas con los aspectos menos felices o no desarrollados por aquél. Ahora bien, más allá de los reproches concretos, lo cierto es que lo reconoce como ejemplo y modelo de una historia cultural que trasciende los límites disciplinarios de la historia del arte, una historia cultural en donde los fenómenos de la percepción y de la observación obligan a salir de la obra artística para verificar los efectos que ésta tiene sobre el espectador.

Por otra parte, y en el ámbito estrictamente italiano, el problema de los efectos y de la recepción de los productos culturales era también un tema relevante. Benedetto Croce, Emilio Gentile y Antonio Gramsci, entre otros, constituyen una tradición contradictoria de pensadores que se ocupan de la estética y de la cultura como fenómenos sociales. De ese fondo no congruente arranca una reflexión contemporánea que encontrará en Umberto Eco su máxima expresión. Entre 1962, año en que aparece *Obra abierta*, y 1979, fecha en la que se editaba *Lector in fabula*, este autor se ocupará del arte y de su difusión social. En ese lapso de tiempo, y a través de diversas obras, Eco aborda el estudio de los productos culturales, incluyendo los de uso masivo. La novedad principal era ampliar el objeto de conocimiento e incluir la baja cultura, la cultura masiva, con mensajes que se atendrían a las mismas reglas del arte y de su comunicación. Con ello, Umberto Eco no iguala el valor de esos productos de alta o baja cultura, sino que obliga a precisar y a distinguir los fines para los que fueron concebidos y los usos que tienen.

Ahora bien, lo verdaderamente importante fue su aportación al análisis de la recepción y a sus límites. Ya en 1962 anuncia una historia de la cultura que atienda en primer lugar a «las declaraciones expresas de los artistas», pero en segundo lugar propone un estudio de «las estructuras de la obra, de modo que por la manera como está hecha la obra pueda deducirse cómo quería hacerse». Por un lado, habría que revelar las reglas y las instrucciones inscritas en la obra, aquellas que dictan una descodificación y no otra. Por otro, habría que mostrar de qué modo el propio texto obliga a cooperar al lector, de qué modo le fuerza a una intervención interpretativa.

Aunque la obra de Eco variará de objetos y de perspectivas, lo cierto es que un concepto clave de su formulación es el del «elemento no dicho», concepto contemporáneo a otro parejo, debido a en este caso a Wolfgang Iser: el de «espacio vacío». Todas las obras literarias —y por extensión todo texto— tendrían lugares de indeterminación que exigen la intervención activa del lector o del receptor para poder ejecutarlas. Con esta idea, la semiótica italiana pondría el acento en los efectos de los productos culturales y esa posición sería además contemporánea al desarrollo de la escuela de Costanza, la de Iser. Si en el

primer caso, la tradición es la de la semiótica, en el segundo es la de la hermenéutica y la de la fenomenología. Así pues, Ginzburg sitúa su posición en términos coincidentes con los de Umberto Eco, señalando explícitamente en una nota de *El queso y los gusanos* la importancia de este último, de Eco, en lo referente al problema de la recepción.

Ahora bien, más allá de la cita textual, la relación entre Eco y Ginzburg es mayor. Ambos forman parte de la misma generación, de la misma vanguardia cultural, y coinciden varios años en la Universidad de Bolonia. Y los dos reaccionan a ese nuevo protagonismo del lector y al interés por las formas de descodificación popular. No es, pues, mera coincidencia que tres obras clave de aquel período tengan por hilo conductor la lectura. En 1976 aparece *El queso y los gusanos*, pero tres años después el mismo editor, Einaudi, publica un libro de Italo Calvino de título enigmático, *Si una noche de invierno un viajero*. A las pocas semanas de aparecer este último, Umberto Eco presenta *El nombre de la rosa*.

Estos tres libros comparten varias cosas. La primera: no hay omnisciencia del narrador y del autor empírico. Es ésta una lección quizá derivada del estructuralismo, al menos de aquel que discutía la noción de autor o que incluso hablaba de su muerte. Así, no es extraño que Roland Barthes sea un referente al menos para Eco y Calvino, como tampoco es raro que Ginzburg quiera mostrar, al menos retóricamente, las propias dificultades de la investigación o los obstáculos con los que como autor se tropieza.

El segundo elemento que comparten esas obras es el protagonismo concedido al lector y a la lectura. En la novela de Eco, la intriga detectivesca se centra en un libro desaparecido que ha sido hurtado para impedir su disfrute. Un mismo tono paródico —o, si se quiere, un gesto irónico sobre la lectura— lo hallamos también en el relato de Calvino. A la postre, como hemos visto, una de las claves del libro de Ginzburg es precisamente la condición de lector de Menocchio y la clave interpretativa que como tal aplica a los libros que caen en sus manos.

Esa clave interpretativa es sobre todo la de un relleno, es decir, el molinero lee los textos a través de sus propias ideas, readaptando la literalidad de la palabra escrita a un léxico híbrido y supuestamente incongruente. Esa labor de relleno se da por dos razones. La primera, por la libertad que el propio Menocchio se concede. La segunda, por los «espacios vacíos» que contienen los libros a los que accede.

Por un lado, pues, el molinero *sobreinterpreta* (usa) exageradamente los textos, en el sentido que le diera Umberto Eco a esta expresión. Por otro, Menocchio descodifica razonablemente esas obras en la medida en que todo libro exige la cooperación interpretativa del lector. Ahora bien, la libertad interpretativa y el relleno de los espacios vacíos no se circunscriben sólo al molinero, puesto que el mismo Ginzburg adopta como lector una posición semejante.

Por consiguiente, el personaje que Ginzburg traza a partir de la lectura de un documento inquisitorial es, por un lado, el de un humilde friulano del siglo XVI. Por otro, el historiador va más allá y nos ofrece una imagen compleja de Menocchio. Si se habla de la centralidad del lector, de su pertenencia a una comunidad de destinatarios y de

su libertad interpretativa, Menocchio encamaría todo ello. Lee en pleno siglo XVI, lee libérrimamente, tiene ideas modernas (racionalismo, ateísmo, tolerancia) y además pertenece a las clases populares.

7. Hay algo *ambiental* en el libro de Carlo Ginzburg. Para cuando este historiador publica esa obra, problemas tales como el sujeto, las clases populares o la lectura-proceso creativo están ciertamente en el ambiente. Así lo deja escrito Arnaldo Momigliano en 1977. Al evaluar las líneas generales de la historiografía del período 1961-1976, este historiador subraya una serie de características generales que coinciden con algunos de los rasgos básicos presentes en *El queso y los gusanos*: clases subalternas, cultura popular, folklore, tradiciones orales, antropología, etcétera.

Es decir, podríamos afirmar que Ginzburg se sienta al escritorio con sus sentidos orientados hacia el nuevo clima cultural anterior y posterior al 68. Pero su virtud consiste en percibir tempranamente el cambio que se avecina. Recoge preocupaciones que por lo general ni siquiera entonces han llegado a la disciplina histórica. Reúne temas que hasta ese momento no se han puesto en relación: individuo, cultura, lectura, clases populares. Estos ingredientes podrían justificar una receta de éxito. Sin embargo, esta explicación, de ser cierta, continúa siendo muy insatisfactoria, porque da idea de una artificialidad deliberada en la preparación y porque, de ser así, la época habría atrapado a *El queso y los* gusanos: su éxito habría quedado circunscrito a su contexto temporal. En realidad, en esa obra hay algo más, algo sobre lo que Ginzburg no reflexionará hasta años después. Por ejemplo, en 2015, entrevistado por Ivan Jablonka:

> «Yo mismo me planteé la cuestión: ¿por qué este libro tuvo tal resonancia? En mi opinión, la respuesta está relacionada con el personaje en sí, que es alguien bastante extraordinario. Por otro lado, hay dos temas, dos problemas que están en el núcleo de la relación entre Menocchio y la sociedad en la que vivió, y que también están en el núcleo de mi trabajo. El primero: el desafío a las autoridades, ya sean políticas o religiosas. (...) Segundo tema: las relaciones —digamos, los cruces— entre cultura escrita y cultura oral. (...) Finalmente, está la generalización. A partir de un caso como el de Menocchio traté de plantear cuestiones mucho más amplias. Cuando escribí el libro, en 1976, también había, en la introducción, la preocupación por justificar mi enfoque, una preocupación que ahora puede parecer superflua, pero que tenía ese aspecto de 'combate'. No era nada evidente escribir un libro como este en la década de 1970. Esa introducción teórico-historiográfica es importante, así lo creo».

La mezcla de esos ingredientes queda bien trabada gracias a un condimento adicional. Carlo Ginzburg adopta una perspectiva ética que dará sentido a la historia del molinero y, en general, a todas sus investigaciones: la perspectiva de la víctima. ¿Cómo se adopta este punto de vista? Puede haber dos formas: o porque uno es o se percibe como víctima; o porque practica la empatía. En efecto, al leer *El queso y los gusanos* se tiene frecuentemente la impresión de que el autor nos hace vivir lo que a Menocchio le sucede, nos hace compartir sus sentimientos.

Para ello, unas veces *cuenta* y otras *muestra*, unas veces presenta lo que ocurre y otras narra lo que el molinero siente o cree que siente. Pero si Ginzburg puede ejercer

esa forma de empatía es, en parte, porque él mismo se vive como víctima. A esta certidumbre, según sus propias palabras, sólo llegará años después. En la ya citada entrevista con Ivan Jablonka reconoce que el elemento autobiográfico es central, especialmente cuando se incorpora expresamente:

> «me di cuenta de este componente autobiográfico, que estaba en el trasfondo mi trabajo sobre las brujas o sobre Menocchio, no de una manera directa, sino porque alguien me comentó: "Entonces, un judío como tú ..." Y pensé: "Sí, es obvio, pero ¿por qué nunca pensé en eso?". Desde una perspectiva posfreudiana, se diría que, para actuar, el inconsciente necesita no ser consciente, es decir, rechazar la mirada clara y consciente sobre los elementos que actúan en profundidad».

Con el tiempo, pues, advierte que sus temas no son meras elecciones académicas, sino fruto de una decisión verdaderamente novedosa para la época y, añadiríamos, resultado de un dolor antiguo y personal. En efecto, en primer lugar, el estudio de la represión, de la persecución, resultaba entonces habitual, pero lo corriente era que se centrara en los mecanismos de exclusión. Esto es lo que, por ejemplo, Ginzburg critica en Foucault. En *El queso y los gusanos* señala que en la *Historia de la locura en la época clásica* hay una ausencia evidente: la perspectiva de los locos, algo que no se debe solo a una dificultad documental, sino a un determinado presupuesto. Ahora bien, en segundo lugar, si este tema no es una mera elección académica será porque él mismo ha sido una víctima. Por su condición de judío y porque su familia, al de los Ginzburg, ha sufrido directamente la persecución política.

Leone, su padre, fue encarcelado en la década de los treinta por sus actividades antifascistas. Más tarde, en 1940, la familia Ginzburg, la que Leone formara con Natalia Levi, es deportada a una pequeña localidad de los Abruzos. Finalmente, el padre irá a Roma para allí retomar su actividad clandestina de lucha contra el régimen fascista, hasta que poco después, en 1944, es detenido de nuevo, falleciendo en la cárcel de Regina Coeli, controlada por los nazis. En fin, estos avatares familiares permiten comprender hasta qué punto y de qué modo Carlo Ginzburg adopta la perspectiva de la víctima.

En todo caso, sí que existe un aspecto de aquella época que Ginzburg siempre mantendrá vivo, una influencia que siempre señalará como determinante por diversos motivos: Carlo Levi y, más en concreto, su libro *Cristo de parró en Éboli*, uno de los textos clave publicados en la Italia de posguerra. De hecho, el propio Ginzburg reconoce haberlo leído en su adolescencia y reconoce igualmente la profunda impresión que le causa. En ese sentido, hay que tener en cuenta que Carlo Levi había sido amigo de su padre, que había participado también en la lucha antifascista en Turín y que había sido asimismo objeto de confinamiento a causa de esas actividades. Más aún, recordando muchos años después los inicios de su trayectoria en un texto titulado «Nuestras palabras y las suyas», decía en que en un momento determinado decidió estudiar la brujería, centrándose ante todo «en estudiar a los hombres y mujeres que se enfrentaban a los jueces», en vez de las «persecuciones en sí mismas. Esta inclinación se debió a la lectura de otros textos, tales como *Los Cuadernos de la cárcel*, de Antonio Gramsci, la novela

Cristo se detuvo en Eboli, de Carlo Levi o *El mundo mágico*, de Ernesto de Martino, y también a los punzantes y difíciles recuerdos de la persecución racial». Es decir, vuelve de nuevo al elemento autobiográfico ya señalado: «pero sólo después de muchos años me di cuenta de que mi experiencia vivida como niño judío durante la guerra, fue lo realmente me llevó a identificarme con esos hombres y mujeres acusados de brujería».

Ahora bien, ¿qué clase de libro es el que escribe Carlo Levi? El volumen está concebido como un relato, como la narración de un confinado en un pueblecito de Lucania, alguien que cuenta los hechos que le acontecen y los personajes con los que se relaciona, presentado como una novela verdadera, una novela sin ficción que sigue un orden cronológico natural. Es, pues, una narración del yo. Sin embargo, es también un documento antropológico. De hecho, para Carlo Ginzburg *Cristo se paró en Éboli* es un antecedente que facilita la recepción de la cultura popular como tema académico en Italia, al menos así se expresa en la introducción que escribe en 1980 al libro de Peter Burke. ¿Y qué significa Éboli?

Como advertía Gabriella Gribaudi, Éboli simboliza para los italianos el Mezzogiorno atrasado, el tradicionalismo primitivo, pero es aún la civilización del norte, la última ciudad a la que aún llegó Cristo, el lugar a partir del cual comienza el Sur profundo, el lugar en donde no estuvo ni anduvo el confinado. En ese sentido, lo que Ginzburg dice haber aprendido de este relato es sobre todo la actitud de simpatía moral e intelectual hacia los valores propios de la sociedad campesina, algo que también estaba presente en la experiencia de su padre.

Vale decir: no sólo es posible, sino que es deseable combinar la distancia intelectual y la participación emocional. Carlo Levi nunca asume una actitud de superioridad, nunca habla desde la arrogancia, sino que se toma en serio incluso lo más extraño e incomprensible de esa otra cultura que lo acoge o lo ciñe. En definitiva, lo que Ginzburg aprende de *Cristo se paró en Éboli* es la empatía propia de los antropólogos. O de los historiadores...: una vivencia que él mismo experimenta cuando su familia es confinada en los Abruzos. Hasta tal punto es así, que sus campesinos lo ven como ellos mismos se ven: «también tú, pues, estás sometido al destino. También tú te hallas aquí a causa del poder de una mala voluntad, por un influjo malvado, traído hasta aquí por una obra de magia hostil. También tú eres un hombre; también tú eres uno de los nuestros».

Si fantaseáramos con una escena imposible, si Menocchio hubiera sido contemporáneo de Ginzburg y lo hubiera conocido, quizá le habría podido decir las mismas palabras. Porque, en efecto, lo que Ginzburg pretende hacer en *El queso y los gusanos* es compaginar la distancia, el respeto por una cultura diferente, con la participación emocional. Y en ello radicaría parte de su fortuna, en la combinación inusualmente convincente —en palabras de Mark Salber Phillips— entre detalles exóticos y cercanía humana, entre placeres afectivos y distanciamiento cognitivo. ¿Es la forma de hacer coherente ambas cosas lo que explica su éxito? Si es así, si su éxito no tiene que ver sólo con la época, con los nuevos objetos historiográficos, chocamos nuevamente con los muros de este laberinto y entonces, como le sucedía a Ginzburg, volvemos al punto de partida.

5
Contra el escepticismo

1. En «Descripción y cita», un ensayo de 2006 dedicado a Arnaldo Momigliano y contenido en el volumen *El hilo y las huellas*, Carlo Ginzburg nos dice:

> «Hoy en día términos como verdad o realidad se volvieron, para algunas personas, impronunciables a menos que estén encerrados entre comillas, escritas o mimadas. Este gesto ritual, difundido en los ámbitos académicos estadounidenses, antes de volverse una moda espontánea e involuntaria [*irriflessa*] fingía exorcizar el espectro del positivismo ingenuo: la actitud de quien considera posible conocer de manera directa, sin mediaciones, la realidad. Por detrás de esta polémica previsible solía asomar una posición escéptica, diversamente argumentada».

En el prefacio de *El queso y los gusanos*, Ginzburg dice confiar en la verdad. En esas páginas el historiador critica las formas contemporáneas del escepticismo. El escepticismo implica guardar silencio ante una fuente histórica siempre sesgada, pues ésta no permitiría en ningún caso la restitución del pasado. Ginzburg se pronuncia allí contra lo que llama el neopirronismo, contra el irracionalismo estetizante y contra un populismo negro y mudo que, invocando la voz de los excluidos, se niega a analizar y a interpretar. Se pronuncia, entre otros, contra Michel Foucault. Estamos en 1976... Frente al escepticismo opone la búsqueda paciente y modesta de la verdad.

En opinión de Ginzburg habría un primer Foucault interesante, el autor de una obra «irritante pero genial»: la *Historia de la locura en la época clásica*. En ella se habría ocupado de estudiar la sinrazón y las diferentes concepciones históricas de la exclusión de las clases populares. Ahora bien, cuando estudia la locura, el filósofo francés se ocupa más del fenómeno de la exclusión y de sus recursos que de los excluidos. Es por eso por lo que la voz de los marginados está ausente de la obra de Foucault. De todos modos, no nos interesan tanto las relaciones de Ginzburg con Foucault como los tratos que aquél tuvo con una cierta idea de lo verdadero. ¿Y las cualidades estéticas del conocimiento, qué vínculos tienen con la verdad? Este asunto es central en los debates contemporáneos.

En *El queso y los gusanos* hay pasajes que son descripciones más o menos imaginarias cuya función en el relato es provocar un efecto estético. Son momentos creativos, apoyaturas retóricas, licencias que se concede y que le permiten conectar con su lector. La posición de Ginzburg resulta ambigua. Por una parte renueva el relato y por otra sólo en los años noventa empezará a plantear abiertamente esta cuestión. Y lo hará sobre todo en dos artículos aparecidos en 1994: en «Los ojos del extranjero» y en una pieza titulada «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella». En esos ensayos plantea los problemas de la narración y describe una especie de itinerario intelectual y una lista de sus predecesores: Proust, Woolf, Musil y Queneau, en este caso el Quenau de los *Ejercicios de estilo*.

Las palabras que emplea el propio Ginzburg en «Microhistoria» con respecto a *El queso* son significativas: existía una «estrategia narrativa» y, además, quería experimentar. Quizá llame la atención que si esto era tan evidente como lo declara en los noventa, no aparezca explícita o manifiestamente en los setenta.

2. Para cuando Ginzburg publica su obra, en 1976, el debate sobre el relato ya había aparecido en la discusión contemporánea de los historiadores. Nombres tales como los de Paul Veyne, Hayden White o Michael de Certeau habían planteado este problema, el de la escritura de la historia, y lo habían hecho poniéndolo en relación con la verdad. Sus respectivos libros datan de 1971, 1973 y 1975. Sin embargo, como hemos visto, la única alusión es a Foucault. ¿Cuándo se plantea Ginzburg de manera manifiesta esa cuestión? Él mismo nos lo indicó en 2016, reevaluando sus cinco décadas de trabajo, en una entrevista concedida a Cora Presezzi y Marie Rebecchi para *Alfabeta2*:

> «la noción de prueba es algo con lo que ciertamente tuve que lidiar desde que comencé a investigar; pero que surgió mucho más tarde como tema de reflexión. Escribiendo veinte años después de la publicación del ensayo «Spie» (1979) me di cuenta de que no había reflexión sobre la prueba, porque la euforia de trabajar sobre las pistas me había absorbido por completo. El impulso de reflexionar sobre la prueba surgió más tarde, cuando me di cuenta de que el contexto había cambiado, y que se había propagado una actitud escéptica, posmoderna, que había que combatir».

Así pues, habrá que esperar hasta los años ochenta, momento a partir del cual será cuando se pronuncie reiteradamente sobre el particular, en términos críticos. Esos pronunciamientos prolongan algunas de las ideas que vertiera Ginzburg contra Foucault en el prefacio de *El queso y los gusanos*. Sin embargo, ya no es el mismo interlocutor el que es objeto de su crítica. Ahora, por el contrario, el antagonista es el norteamericano Hayden White. En ese sentido, sus ideas con respecto a White no son estrictamente originales, pues provienen de uno de sus maestros, Arnaldo Momigliano.

Momigliano era un historiador que también procedía de la comunidad hebrea del norte de Italia. Pertenecía a la misma generación de la que había formado parte Leone Ginzburg. Su formación intelectual reunía la tradición judía confesional y la predisposición laica, tan presente en la colonia hebrea radicada en el Piamonte. De toda su obra, centrada particularmente en la antigüedad grecorromana y en la cultura hebraica,

aquello que destaca especialmente es su orientación historiográfica, finalmente contraria a Hayden White.

Son varias las referencias que podrían rastrearse en su obra y que aluden al historiador norteamericano. Por ejemplo, en 1974, y recién publicado el libro de White *Metahistoria*, Momigliano lo abordaba en un ensayo titulado «El historicismo revisitado». White abordaba la poética de la historia, esto es, los recursos retóricos que constituyen el discurso histórico. Concluía que la verdad es una producción del texto y, por tanto, que lo real histórico sólo tiene existencia lingüística.

Para Momigliano, el historiador parte de los hechos del pasado, unos hechos seleccionados, explicados y evaluados de acuerdo con criterios o categorías dependientes del investigador. De ello resulta que la historia es una disciplina extraordinariamente complicada «por la cambiante experiencia del agente clasificador—el historiador— que está él mismo en la historia». Ahora bien, la solución correcta para Momigliano no está en la respuesta dada por White, pues este último hace depender equivocadamente los hechos de las figuras retóricas que los presentan. «La retórica no plantea cuestiones de verdad, que es lo que preocupaba a Ranke y sus sucesores y lo que todavía nos preocupa a nosotros». Tampoco «incluye técnicas para la investigación de la verdad, que es lo que los historiadores ansían inventar».

Momigliano amplió estos argumentos en un artículo recogido en 1984 en su libro *Sui fondamenti della storia antica*, Allí acusa amablemente a White de haber excluido la verdad histórica. Por tanto, eliminarla tendría graves consecuencias, entre ellas la de convertir a los investigadores en meros narradores con diferentes discursos. En este texto y en otros, la clave del reproche es, pues, la reducción de la historia a retórica. Y esto, concluye, amenaza la integridad moral o deontológica que se impone el historiador. Como dirá en *Tra storia e storicismo*, la verdad de los historiadores depende en parte de artificios de presentación, pero no se supedita exclusivamente a lo retórico. La verdad se resuelve en términos de correspondencia.

Buena parte de estos argumentos, e incluso las analogías que emplea Momigliano, pasarán a la obra de Carlo Ginzburg, así como ese antagonista. Conviene detenerse en la posición de Ginzburg frente a White, sobre todo porque aclara ciertas claves de *El queso* y porque esclarece su postura sobre la relación entre verdad y estética, entre historia y retórica.

3. Lo primero que hay que tener en cuenta es que nos hallamos ante una polémica frustrada, pues Hayden White no responde a la diatriba de la que es objeto. En una larga y enjundiosa entrevista concedida por Hayden White en febrero de 1993 a *Storia de la Storiografia*, éste se refiere de manera explícita a quien se le enfrenta en la polémica, es decir, al historiador italiano, afirmando:

> «Ginzburg, por ejemplo, detesta *Metahistoria*. Cree que soy un fascista. Se muestra ingenuo en muchos aspectos. Cree que mi concepción de la historia es como la de Croce, que es subjetivista, y cree que pienso que uno puede manipular los hechos para lograr un

efecto estético. No digo que no pueda ser así, y aunque Ginzburg juzga que tal cosa no debería hacerse, en mi opinión, él mismo lo hace con bastante frecuencia».

La alusión, aunque breve, es directa. Como puede comprobarse, White afirma ser víctima de un violento ataque por parte de Ginzburg, que devaluaría su obra y ultrajaría a su persona, tildándole de seguidor de Benedetto Croce. ¿Hemos de creerle? Han sido varias las ocasiones en las que el investigador italiano se refiere explícita y escuetamente a Hayden White. Dichas intervenciones trazan un retrato intelectual del norteamericano, retrato en el que Ginzburg condensa los rasgos del escepticismo epistemológico. Ginzburg subraya aquellos perfiles que aprueba o que le disgustan. Tendremos así un White y un AntiWhite.

Las alusiones explícitas y significativas que Ginzburg realiza de White se contienen en distintos textos. Para lo que ahora nos interesa, para la reconstrucción de ese retrato que el historiador italiano emprende, el negativo del suyo propio, serán en principio cuatro los trabajos que tomaremos como objeto de análisis. En concreto, «Montrer et citer. La vérité de l'histoire», «*Unus testis*. El exterminio de los judíos y el principio de realidad» y «Historia, retórica, prueba. Sobre Aristóteles y la historia hoy». Asimismo, el volumen titulado *El juez y el historiador*, aparecido en 1991.

Tomemos, por ejemplo, «Montrer et citer», del año 1989. Parte Ginzburg de una desazón: la reflexión teórica sobre la historia suele ser cosa de filósofos; la práctica concreta de la investigación es asunto de historiadores, que apenas se ocupan de explorar las implicaciones teóricas de su oficio, y, como mucho, producen reflexiones metodológicas ingenuas, confusas o poco interesantes a juicio de un espíritu enteramente filosófico, según apostillaba irónicamente Ginzburg. Así, mientras los teóricos se centran de manera exclusiva en los productos finales, en las monografías, los historiadores que debaten acerca de su disciplina pretenden sobre todo hacerlo sobre las condiciones de elaboración de su trabajo, sobre las implicaciones de la investigación empírica que desarrollan.

En ese sentido, la obra de Hayden White parecía ocupar una posición ciertamente original, al menos desde que en 1966 apareciera su ensayo «The Burden of History». En efecto, señala Ginzburg, la base que da consistencia a la tesis sostenida por White es el reconocimiento del constructivismo: frente a un positivismo rezagado, el norteamericano ponía de relieve la naturaleza inevitablemente constructivista de la enunciación histórica, en sintonía con una perspectiva de la que participarían también los enunciados artísticos y científicos. White iniciaba su texto mencionando la «táctica» frecuente y afortunada de que se sirven los historiadores frente a sus críticos: ante quienes reprochan a la historia no ser una ciencia pura, sus oficiantes aducirían que el suyo es un conocimiento fundado más sobre la intuición que sobre métodos analíticos y, por tanto, próximo al arte, una clase especial de arte; ante quienes le imputan su incapacidad para ahondar en las esferas más recónditas de la conciencia humana, los historiadores se defenderían argumentando la naturaleza de *semiciencia* de la disciplina, estando privados del derecho a la manipulación «libre» de los datos históricos.

Ese constructivismo pondría seriamente en crisis algunas de las certidumbres más firmes de la conciencia histórica heredada del siglo XIX, al admitirse que la propia noción de historia sería producto de esa situación histórica. Además, no estaría nada claro que el arte y la ciencia fueran dos formas *esencialmente diferentes* de comprender el mundo o que el historiador estuviera especialmente dotado para ejercer ese papel de mediador que se atribuye desde el ochocientos. En consecuencia, el fardo del historiador, la carga que acarrea, sería la de restablecer la dignidad de los estudios históricos, algo que solo sería posible conectándolos con los objetivos de la comunidad intelectual en su conjunto. Eso supondría admitir que el estudio del pasado no es «un fin en sí mismo», sino una manera de ofrecer perspectivas para resolver los problemas del presente, empleando para ello las técnicas de análisis y representación de la ciencia y el arte modernos. Es decir, eso implica no sólo aproximarse a los avances de las ciencias sociales, que es y ha sido lo habitual, sino hacer uso de las modernas técnicas de representación literaria, las de Joyce, Yeats o Ibsen, arriesgando algún tipo de historiografía surrealista, expresionista o incluso existencialista.

Esta posición no es objeto de especial mención por parte del historiador italiano, en parte porque a su juicio las consecuencias de lo defendido por White en 1966 sólo se hacen patentes con su progresión intelectual, tal como queda reflejada en su obra más relevante y atrevida: *Metahistoria*. Lo que White se propone en este trabajo es averiguar qué clase de conocimiento produce la historia y cómo ha pasado de ser un saber reconocido y admirado, sobre todo en el siglo XIX, a devenir un conocimiento censurado, tanto en sus usos como en misma naturaleza.

Habría, pues, una rebelión contemporánea contra la propia historia, con múltiples derivaciones. En el momento de escribir *Metahistoria*, esta corriente hostil se encamaría en figuras como Claude Lévi Strauss y Michel Foucault, para quienes la historia merece impugnarse por ser una suerte de autoengaño específicamente occidental que sirve, en palabras de White, para «fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna». Pero lo que él pretende no es ahondar en esa tradición, sino «aportar un punto de vista nuevo sobre el actual debate acerca de la naturaleza y la función del conocimiento histórico».

A partir, pues, de ese objeto, su análisis se ciñe a la gran producción historiografía del siglo XIX, momento clave de institucionalización, de asentamiento y de desarrollo de la disciplina. Más en concreto, estudiará la obra de algunos de los maestros reconocidos de la historia decimonónica (Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt), así como la producción y las ideas de los principales filósofos de la historia (Hegel, Marx, Nietzsche y Croce). Se trata de aplicar una perspectiva *formalista* sobre aquellos que designaríamos como clásicos y, por tanto, sobre los diferentes modelos reconocidos de concebir la producción y la escritura históricas. Es decir, una aproximación que Ginzburg admite y reconoce relevante cuando se aplica a otros productos culturales: los mitos, los cuentos, etcétera. Ahora bien, en el caso de White, el fin es revelar los componentes estructurales que hacen posible cada uno de los relatos de la historia.

Admitido esto, aquello que intenta el norteamericano es la defensa de tres argumentos básicos acerca de la escritura de la historia. El primero se refiere a la naturaleza interna de toda obra histórica, que consistiría en «una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa», o, como añade más adelante, en una estructura verbal que «dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*». Este producto resultante, manifestado en las monografías, combinaría «cierta cantidad de *datos*, conceptos teóricos para *explicar* esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados», según leemos a partir de la paráfrasis irónica de Ranke.

Partiendo de lo anterior, la primera alusión que Ginzburg hace en «Montrer» es informativamente breve. Para él, concebir así la obra histórica tiene que ver con el problema del realismo. De hecho, a juicio del propio White, éste «es *el* problema para la historiografía moderna», como también lo es para Ginzburg. Aunque enunciarlo no implica ni plantearlo igual ni, por supuesto, responder desde posiciones similares. En buena medida, éstas dependerán de los referentes de los que se sirven y de cómo son empleados, pues puede haber coincidencias en los nombres y diferencias en sus usos, como de hecho así sucede.

Si White insiste en la historia como estructura verbal, el segundo argumento evocado por Ginzburg constituiría el desarrollo consiguiente de aquel punto de partida: cómo esa estructura verbal, ese discurso en prosa, dice representar la realidad extratextual. Según lo recordado por Ginzburg, White sostiene la correlación que habría existido entre determinados modos literarios y las obras históricas de Michelet, Ranke, Marx, Tocqueville o Burckhardt. Es decir, aquello que el norteamericano mantendría abiertamente sería la dependencia de lo que él denomina la «imaginación» histórica con respecto a la propia historia concebida como producto literario, como discurso en prosa. De ese modo, si el realismo novelístico era un producto de los dispositivos internos de la obra, la monografía histórica tendría la misma naturaleza. La operación de Hayden White consistiría, pues, en subrayar que el realismo que se predicaba no dependía del principio de realidad, sino de la estructura profunda, de la moda literaria específica, que informaría la propia obra histórica.

Finalmente, el tercer argumento recordado por Ginzburg constituye la apostilla de los dos primeros, y es con toda seguridad el aserto más polémico e importante. White subrayaría la condición de sistemas cerrados que tendrían las obras de los grandes historiadores mencionados y de aquellos otros que participarían de ese mismo universo de discurso. Como tales, contendrían «modelos de representación o conceptualización histórica» cuyo valor no procedería de las teorías aplicadas, de los «datos» empleados, de las fuentes utilizadas o de la realidad extratextual en la que dicen fundarse. Su valor, por el contrario, dependería «más bien de la consistencia, la coherencia y la fuerza esclarecedora de sus respectivas visiones del campo histórico».

En este sentido, resulta curioso que *El queso y los gusanos*, que parece depender de los datos y de las interpretaciones de esos datos, nunca haya sido objeto de revisión por parte de Ginzburg. Pasa el tiempo, se multiplican las reimpresiones y traducciones, pero se mantiene como una obra cerrada. Es decir, Ginzburg la habría concebido o la habría admitido finalmente como una obra *inconmensurable*, en el sentido empleado por White y que al historiador italiano le repugnaría.

En efecto, si volvemos a la parte final de *Metahistoria*, puede leerse que, para White, «cada uno de los grandes historiadores y filósofos de la historia que he estudiado despliega un talento para la narración histórica o una consistencia de visión que hace de su obra un sistema de pensamiento efectivamente cerrado, que es imposible de medir con los otros que aparecen como sus competidores». Y aquí está, en efecto, lo más importante y polémico, porque, al considerar las obras históricas como meras estructuras verbales formales, White no se extiende sobre la relación que pueda darse entre el texto y la realidad externa, al entender que, bajo ese prisma, no es posible refutarlos, ni impugnar sus generalizaciones. Y ésta es una conclusión cuyas consecuencias y envergadura conviene retener.

4. Como antes se indicó, el siguiente ensayo en el que Ginzburg menciona y aborda a White es el titulado *«Unus testis»*. La alusión es ahora mucho más extensa. De hecho, buena parte del artículo constituye un análisis explícito de White. Sin embargo, como suele ocurrir en parte de sus obras, su objeto expreso no coincide con la meta implícita que se propone. En este caso, el propósito manifiesto de su texto es la defensa de lo que llama con evidente expresión freudiana «el principio de realidad».

Las alusiones al norteamericano se hacen explícitas a propósito de la relación entre novela e historia. Parte Ginzburg de la proposición común que viene a sostener el carácter narrativo de la historia, argumento sobre el que, en principio, no se pronuncia. Defender y fundamentar dicho aserto, sigue Ginzburg, ha sido tarea prioritaria, entre otros, del norteamericano Hayden White y del francés Michel de Certeau, en concreto a partir de sus respectivas y conocidas obras: *Metahistoria* y *La escritura de la historia*.

Centrémonos, por el momento, en el primero. Para sopesar de manera adecuada la empresa intelectual de White, el historiador italiano emprende una aproximación biográfica que pasa por averiguar y evaluar los referentes en los que ha basado su análisis. Así, White se habría definido de acuerdo con cuatro referentes teóricos: la filosofía neoidealista italiana a partir de la lectura entusiasta de la obra de Benedetto Croce, lectura cuya repercusión iría disminuyendo paulatinamente; el creciente relieve de Michel Foucault; la influencia de Roland Barthes, aunque algo más tardía; y, en fin, el referente implícito más recurrente e inquietante, Giovanni Gentile.

El primer dato significativo de White, según el itinerario descrito, se remonta a 1959, fecha de la publicación de su primer trabajo en el dominio historiográfico. Se trata del prólogo y la introducción que el norteamericano dedica al libro de Carlo Antoni *Dallo storicismo alla sociologia*, publicado originariamente en 1940, y cuya versión inglesa

se debía a la mediación y al esfuerzo del propio White. Según confesaba Hayden White, su conocimiento de Antoni, fiel colega y prestigioso seguidor de Benedetto Croce, era resultado del intercambio cultural del que se había beneficiado gracias a la obtención de una beca Fullbright de ampliación de estudios en Italia.

Según la opinión que Ginzburg expresa en su breve referencia, lo sustantivo de aquellas palabras introductorias que White dedica a la obra de Antoni es la temprana opción que revelan: su adhesión a la tradición croceana. Fuera de esto, la alusión de Ginzburg a Antoni ya no se repite. Sin embargo, si nos aventuramos en el itinerario biográfico y en la clave de lectura que el propio Ginzburg nos propone, al argumento del historiador italiano deben añadírsele algunos datos. En ese sentido, es imprescindible señalar que en aquel volumen se estudiaba el declive del historicismo alemán, una obra que a juicio de White tenía dos virtudes implícitas. En primer lugar, su ilustración y defensa del pensamiento croceano, pero sobre todo su perspectiva epistemológica.

Veamos estos asuntos con un mayor detalle. En primer lugar, su propósito es dar fe de la preeminencia otorgada a la historia en el siglo XIX y dar cuenta de la naturaleza distintiva de *los* historicismos. Si la historia tuvo un relieve tan evidente, dice White, es por la estima que le dispensaron los representantes del romanticismo, del idealismo poskantiano y del darwinismo. Ese aprecio tuvo, además, su reflejo en el desarrollo de distintas formas de actitud historicista, siendo una de ellas el «historicismo estético». Conviene detenerse en esta última corriente en tanto es o puede ser concebida ahora como el punto de arranque del narrativismo de White. Dice el norteamericano que el historicismo *estético* se desarrolló afirmando la libertad humana y la creatividad individual, esto es, depositando el crédito en la acción humana propiamente dicha. En este caso, la meta de la reflexión no fue la propia realidad histórica, susceptible de ser descrita a partir de categorías científicas o invocando un *Weltplan* preestablecido. Al contrario, el objeto será el propio investigador, tomado en efecto como centro de atención. Eso significaba que la validación de la visión *verdadera* de la historia no dependía tanto del pasado como del sujeto cognoscente, es decir, del historiador irremediablemente contemporáneo, del historiador habitante del tiempo presente.

En opinión de White, la novedad aportada se llevó demasiado lejos, hasta el punto de que los objetos tradicionales del conocimiento, el pensamiento y la acción humanas en el pasado, acabaron siendo menos relevantes que la propia creación original del historiador individual. Con ello, se llegaba a un «relativismo radical, un nihilismo», dado que no se distinguía entre el mundo imaginario, aquel que era creado por la mente del artista, y el mundo real, extrasubjetivo. Admitido lo indistinto del relato literario e histórico, el historiador no tenía ya responsabilidad alguna ante la verdad. Con ello no era nada más y nada menos que un servidor de la belleza. Según White, los representantes de este punto de vista habrían sido Michelet, Burckhardt y Carlyle, siendo Nietzsche su más alto oficiante.

La escisión entre los diferentes historicismos sólo pudo superarse, apostilla White, hacia finales de la centuria gracias a la aportación de Benedetto Croce. En efecto, fue él

quien sintetizó todas esas formas de actitud historicista, siendo sensible a las demandas del arte y de la poesía, planteándose también la cuestión de la verdad y, en suma, ahondando en el problema de la historia concebida como arte. Pues bien, si nos adentramos en las páginas de la introducción, señala Carlo Ginzburg, advertimos de inmediato el peso que adquiere la invocación de Croce, de un joven Benedetto Croce, el autor de *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, de 1893. Dicho texto, que nacía después de un pasajero coqueteo con el marxismo, se concibe como una contribución revolucionaria, en el sentido de identificar historia y arte.

Esa conclusión era una derivación valiente y significativa que intentaba afrontar de otro modo la discusión decimonónica acerca de la naturaleza epistemológica y metodológica de las ciencias. Si la ciencia lo es siempre de lo universal y el arte de lo irreductiblemente individual, ¿qué es la historia? Debe ser un arte, proseguía White, lo cual está relacionado con la intuición y con la imaginación. Croce continúa, en este caso en *Logica come scienza del concetto puro*, preguntándose acerca de la historia y su relación con la verdad, así como sobre la relación que pueda haber entre lo individual y lo universal. En ese sentido, concluye que la verdad universal y la verdad individual son realmente elementos inseparables, de modo que solo habría una clase de juicio, aquel en el que lo individual se intuye y se subordina al pensamiento bajo conceptos universales. Así pues, la historia se revela finalmente como la cognición de lo individual bajo la expresión de conceptos puros, que son los que encarnan lo universal. Cuando ocurre así, el mundo descubierto por la imaginación —que es asunto propio del arte— puede ser evaluado en términos de verdad o falsedad, de belleza o fealdad, de utilidad o inutilidad, conceptos puros que tienen que ver más con la filosofía que con la ciencia.

¿Es este Hayden White el que ahora conocemos? No, añade Ginzburg. Con el paso del tiempo y de su propio desarrollo, el norteamericano se distanciará del neoidealismo de Croce, consumando su propia aportación original en el ámbito historiográfico. Esa distancia voluntariamente marcada por White se planteará por una razón que llamaremos, con Ginzburg, antirrealista. Y así lo podemos leer en algún pasaje de *Metahistoria*:

> «... aunque Croce estaba en lo correcto en su percepción de que el arte es un modo de conocer el mundo, y no una mera reacción física a él ni una experiencia inmediata de él, su concepción del arte como *representación* literal de lo real aislaba efectivamente al historiador en cuanto artista de los más recientes y cada vez más dominantes avances hechos en la representación de los diferentes niveles de conciencia por los simbolistas y posimpresionistas de toda Europa».

Creer en ello, apostilla el norteamericano, convierte a Croce en un involuntario, paradójico y rezagado «realista». No en su acepción estrictamente artística o literaria, sino realista en su sentido cognitivo, añade Ginzburg, para quien ése es el momento en que el norteamericano se separa de manera más o menos rotunda de Croce, y es también el momento en que se produce su aportación más abierta y enfáticamente antirrealista. Así, como nos recuerda Ginzburg en *«Unus testis»*, a partir de *Metahistoria*, el interés

de White se centra en el lado artístico de la actividad historiográfica, algo que queda confirmado en *Tropics of Discourse*.

Aquello que White estudia en ese volumen son los procedimientos de la tropología y lo que Ginzburg pone de relieve es que este aspecto le permite entender por qué White ya no es un croceano. Su conclusión anticroceana es obvia: no hay propiamente aprehensión representativa del mundo, que era, a la postre, lo que a Croce le interesaba del arte y, por ende, de la misma historia. Y, como apostilla el historiador italiano, defender lo anterior es asumir una posición subjetivista, al admitir la imposibilidad de un criterio objetivo que consienta jerarquizar las obras y sus resultados. Pues bien, concluye Ginzburg, eso es contrario al realismo irreductible del que nunca se desprendió Croce. Además, esa posición de White se produce justo cuando comienzan a difundirse posiciones antirrealistas por parte de otros intelectuales.

Tomemos el caso de Francia, que es el que nos propone Carlo Ginzburg. Concretamente, las figuras que emergen en esa biografía intelectual, al decir del historiador italiano, son Michel Foucault y Roland Barthes. ¿Qué tiene de evidente y de extraño que sean éstos los pares de White? White nunca ha ocultado la simpatía que le despertó la perspectiva estructuralista. El estructuralismo fue una corriente del pensamiento francés que sostuvo, frente al humanismo y al «historicismo», la primacía cognoscitiva de las estructuras inconscientes y extrasubjetivas en el análisis de la realidad. Pero, ¿en qué medida Foucault y Barthes fueron estructuralistas? Digamos que ambos fueron tenidos por tales, pero que eso no significa que lo fueran *stricto sensu*. En todo caso, lo que más nos interesa es la percepción que de Foucault y de Barthes tienen entonces White y, por ende, Ginzburg.

Veamos, por ejemplo, *Metahistoria*. Si atendemos a la literalidad del texto, la presencia de Foucault o de Barthes re refleja en el uso que White hace de dos de sus obras: la edición inglesa de *Las palabras y las cosas* y la versión original de *Michelet*. En el primer caso, nos hallamos ante un texto cuyo objeto es hacer la arqueología de las ciencias humanas, vale decir, observar cómo y en qué momento histórico se han constituido esas disciplinas. Esto es, disciplinas como la lingüística, la economía o la psicología nacerían en oposición a anteriores dominios de lo empírico —la gramática general, la historia natural y el análisis de las riquezas—, marcándose entre unas y otras una cesura, una ruptura de *episteme*, ruptura en la que simultáneamente se crearía al hombre como objeto y sujeto. Con esta operación, que era más amplia y más compleja, su autor postulaba una noción *discreta* de la historia intelectual. De esa historia intelectual quedarían ausentes la idea de tradición y de continuidad, la idea de los universales antropológicos y, entre estos últimos, la idea del propio hombre como hilo conductor y como medida de todas las cosas.

En el segundo de los casos, el del *Michelet* de Barthes, el propio Ginzburg reconoce que la relevancia de ese volumen para el norteamericano fue menor, aunque útil para los fines que se había propuesto. Añadamos, sin embargo, alguna aclaración sobre qué era lo que Barthes encontraba de interés en Michelet. Al gran historiador francés lo ve

como un *écrivain* y no tanto un *écrivant*, es decir, jamás escribió acomodándose a una *koiné* normativa. Fue, por el contrario, un auténtico creador capaz de una prosa propia con incisiones profundas el yo del historiador. Gracias a esa cualidad, Michelet habría desplegado un arte pulsional —viene a decirnos Barthes—, un arte que introduciría directamente el cuerpo en el lenguaje. No es extraño, por tanto, que dicha inclinación le aleje de los historiadores de Academia, implicados en la disolución del subjetivismo y en la demarcación rigurosa de los géneros. No es extraño que esa lectura acabe por aproximarle a Nietzsche. Admitido lo anterior, la sintonía entre aquel primer Barthes y el maduro White pasaría efectivamente por el *écrivain* Michelet.

Por tanto, yendo más allá de la inspección hecha sobre *Metahistoria*, convendría preguntarse por la hondura y la cronología precisas de esas influencias foucaultianas y barthesianas en White, que es lo que preocupa a Ginzburg. A su modo de ver, la lectura de Foucault no es sólo la de un par intelectual. El filósofo francés es objeto de análisis y de reflexión escrita en varios textos desde los años setenta. Por su parte, Barthes nunca será tomado como asunto exclusivo de un ensayo, y su lectura sistemática es algo más tardía, de principios de los ochenta. Ese interés tardío, apostilla Ginzburg, tiene una materialización evidente: la del *dictum* barthesiano según el cual el hecho sólo tiene una existencia lingüística, algo que White enarbolará como divisa en *El contenido de la forma*. Veamos todo ello.

Tomemos la tesis principal de Ginzburg: preguntémonos porqué dedica un ensayo al análisis de uno u otro autor. En el caso de Michel Foucault, las razones son, por un lado, la sintonía que White siente por sus procedimientos y, por otro, que aborde temas y asuntos que le son muy próximos. La conclusión es, con Ginzburg, que la propia obra foucaultiana trata de demostrar la constitución discursiva de los objetos históricos, argumento muy importante en White. Es decir, lo que más aprecia de su aportación es el momento constructivista del saber concebido como un antirrealismo epistemológico.

En cambio, que el norteamericano no le dedique ningún ensayo a Barthes puede obedecer a los objetos de conocimiento diferentes que ambos abordan. Sobre este hecho no se detiene Ginzburg o, al menos, no lo destaca de manera explícita. Foucault *parece* un historiador, emplea fuentes históricas y analiza discursos y prácticas que podríamos llamar históricos. Barthes, por el contrario, sólo se ocupa una vez de un objeto declaradamente histórico, Michelet. Sin embargo, hay un Roland Barthes que en alguna ocasión se ha ocupado de la historia y que podría tener influencia en White: el autor de dos ensayos breves, pero importantes, titulados «El discurso de la historia» y «El efecto de realidad», publicados originariamente en 1967 y 1968. Son dos trabajos sucintos cuyo principal objeto es el análisis de la *ilusión referencial*, es decir, cómo y de qué manera la historia y la novela, (Michelet y Flaubert, por ejemplo), provocan el efecto de lo real en unos discursos narrativos que, antes que otra cosa, son eso: palabra. La pregunta que guía la reflexión-provocación de Barthes es la siguiente: cómo creen y nos hacen creer historiadores y novelistas que la lengua capta o captura una realidad que es tridimensional y de ontología diferente.

Pues bien, no hay tal cosa, no hay captura. Y con ello entendemos el argumento de Ginzburg al conceder tanta relevancia al *dictum* barthesiano más querido por White: el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística. Es más, para el Barthes de «El discurso de la historia» (para el White maduro y poscroceano, en definitiva), «todo sucede como si esa existencia no fuera más que la *copia* pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la realidad». Esto es algo que Ginzburg no solo no comparte, sino que incluso discute para la misma literatura. En su ya citado «Lectores de Proust» defiende que no podemos

> «ceder a la moda neoescéptica (ahora, si no me equivoco, en declive), que cancela la distinción entre la novela y la historia ahogándolo todo en la ficción. Antes al contrario. La Recherche es la búsqueda de la verdad, es una exploración de la realidad a través de la ficción y más allá de la ficción. Proust estaba muy lejos de la idea de Barthes según la cual "el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística". Basta con leer la página del ensayo en el que Proust habla de Flaubert como de "un hombre que, por el uso enteramente nuevo y personal del pretérito indefinido, del pretérito perfecto, del participio de presente, de ciertos pronombres y de ciertas preposiciones, renovó nuestra visión de las cosas casi tanto como Kant, con sus Categorías, sus teorías del Conocimiento y de la Realidad del mundo exterior"».

En suma, no es disparatada la tesis de Ginzburg sobre el refuerzo o la enseñanza de Barthes para fortalecer la etapa poscroceana de White.

En fin, tanto Foucault como Barthes le permiten afirmar su propia inclinación epistemológica. Por eso mismo, la conclusión a la que llega Ginzburg es la de que con el norteamericano nos hallamos ante un antirrealista, o, mejor, ante alguien que asume una posición radical y abiertamente subjetivista. Ahora bien, para ver cómo llega el norteamericano a dicho enfoque falta un último referente, que es clave en su evolución. La atribución que en este punto sostiene Ginzburg es probablemente la más polémica: Giovanni Gentile. Si hemos dejado este referente para el final del repaso y análisis de *«Unus testis»*, es sobre todo por ser la identificación intelectual más discutible y más inquietante de todas las propuestas por Ginzburg.

De hecho, el propio historiador italiano es consciente de esto último y reconoce abiertamente que White no analizó expresamente a Gentile. En efecto, si se repasan las obras de White, no hay texto que se dedique abiertamente al filósofo italiano. Sólo una vez, tal como subraya Ginzburg, aparece su nombre, acompañado por referencias a Heidegger, a Hitler y Mussolini. Eso ocurre en «La política de la interpretación histórica», texto de 1982 incluido en *El contenido de la forma*, un ensayo que estudia la constitución de la disciplina histórica, sus condiciones de formación como saber académico que se pretende riguroso y verdadero.

Este proceso de *disciplinización*, prosigue White, entrañó un fenómeno de *desublimación*: esto es, de expulsión de la visión *sublime* de la historia por ser contradictoria y justamente indisciplinada. «Dado que la historia —añade—, al contrario que la ficción, supuestamente representa acontecimientos reales y por ello contribuye al conocimiento

del mundo real, la imaginación (o *fantasía*) es una facultad particularmente necesitada de disciplinización en los estudios históricos». Pues bien, el resultado fue «la progresiva deposición de lo sublime en favor de lo bello». Con ello, no sólo se domesticaba la forma de escribir la historia, sino que se excluía o se proscribía *otra* forma de hacerla.

Y, llegados a este punto, entre los pocos historiadores que fueron rebeldes a la disciplina de lo bello, hallamos a Michelet, añade White. Con Michelet nos hallamos ante un estudioso devaluado «por parte de los historiadores profesionales». ¿Por qué? Por inspirarse precisamente en aquello que «una estética anterior denominó sublime». Junto a Michelet habrá otros pensadores reacios a dicha disciplinización, como Schiller y Nietzsche, entre otros. Ya en el XX, lo sublime reaparece «en el pensamiento de filósofos como Heidegger y Gentile y en las intuiciones de Hitler y Mussolini». ¿Permite esa conclusión vincular el nombre de White al de Gentile? En opinión de Ginzburg, la afinidad es indiscutible. Veamos, sin embargo, en qué medida es así.

Ante todo, White señala en aquel ensayo de 1982 que debemos «precavernos contra un sentimentalismo que nos llevaría a descartar semejante concepción de la historia», la identificada con la visión de lo sublime, «simplemente porque se ha asociado a ideologías fascistas». Por tanto, Gentile aparece como jalón de una tradición intelectual con la que se identifica finalmente de manera explícita. A partir de ahí, podría decirse que lo que Ginzburg pone en funcionamiento es la intertextualidad. A su modo de ver, White habría asimilado hasta tal punto a un autor como Gentile que las resonancias de su obra irían más allá de las citas explícitas o no que pudieran probar su presencia. En definitiva, lo habría asimilado hasta el punto de poder olvidarlo o de no necesitar subrayarlo en el texto o en los índices onomásticos.

La obra de White sería el cruce de varios lenguajes, el producto de varias voces o de distintos hablantes que se incorporan voluntaria o inopinadamente. Gentile es uno de ellos, y lo es, no tanto porque White apruebe o no el énfasis dado a esa atribución, sino porque Ginzburg la percibe, la advierte, la ve. Y esto es lo que resulta de mayor interés. Al relacionar a autores como los propuestos, el historiador italiano subraya algo que está en su propio interior —lo que no implica que lo apruebe, claro—, y gracias a lo cual puede apreciarlo en otros. Es por eso por lo que más adelante hablará de la filosofía de Gentile como una corriente *invisiblemente presente* en nuestro paisaje cultural. Veamos, pues, cómo hace explícita, manifiesta y reconocible lo que, en principio, era la invisibilidad de una influencia.

El norteamericano muestra desde fecha bien temprana, dice Ginzburg, un interés manifiesto por la tradición filosófica del neoidealismo italiano, tomando, claro, a Benedetto Croce como mentor de esa primera formación historiográfica. La primera evidencia de este supuesto resulta inapelable: Carlo Antoni, aquella buena excusa que White se daba en 1959 para hablar de Benedetto Croce. Si White conoció a un croceano genéricamente ortodoxo, añade Ginzburg, la familiaridad con Gentile se puede presuponer tranquilamente, dado que entre Croce y Gentile hubo una estrechísima camaradería intelectual durante bastantes años. Ahora bien, la época del fascismo es también la época

de la abierta separación entre uno y otro, separación política y filosófica. Mientras Croce subraya la historia hasta el punto de disolver en ella la filosofía —al concebirla como «metodología» de aquélla—, Gentile adopta el camino opuesto. Para éste, la historia entendida como *res gestae* no debía ser tenida como presupuesto de la historiografía, en el sentido de *historia rerum gestarum*. Ésta es la clave radicalmente subjetivista de la separación entre ambos y es, además, la razón última que podría inspirar la evolución poscroceana de White, apostilla Ginzburg.

Suponer que un croceano enterado *debía* y *debía de* conocer la obra de Giovanni Gentile no es un disparate. De hecho, como es común admitir, la impronta de Croce y, con él, la de Gentile marcan el pensamiento italiano del siglo XX. En efecto, la aportación croceana y gentileana constituyen una saludable corriente que ventila y sanea un territorio intelectual empobrecido por las trivialidades del cientifismo más banal. Croce fue durísimo con el positivismo, con aquello que entendía que eran sus rasgos locales: mecanicismo, eclecticismo metodológico, discrecionalidad o, más aún, arbitrariedad en la elección de los objetos de investigación, etcétera.

En este contexto, ¿qué papel le cupo a la incipiente izquierda italiana? El primer ataque al positivismo se dio en un ambiente fielmente marxista, en concreto en aquel que encabezaba Antonio Labriola, a su vez uno de los mentores de Benedetto Croce. Planteémoslo en otros términos: ¿cuáles fueron las relaciones de Antonio Labriola y de Antonio Gramsci con Croce y los suyos? Para empezar, insistimos, hay que recordar que Labriola fue «maestro» de Croce y que la distancia que este último marcará pronto frente al marxismo es la distancia intelectual y emocional de Croce con respecto al primero. Asimismo, la aportación de Gramsci toma a Croce y a Gentile como los referentes idealistas a los que considerar y con los que polemizar. Para Gramsci, en Italia existe una fuerte corriente idealista de inspiración hegeliana cuyos máximos representantes son Croce y Gentile. Por ello, la principal tarea que se impone en los *Cuadernos de la cárcel* es justamente tomarse en serio el idealismo, analizarlo, comprobar sus debilidades y separar «lo que está vivo de lo que está muerto». Dicho en otros términos, aquello que se propone es elaborar un *AntiCroce* bien fundado y respetuoso con el interlocutor al que toma como referente.

¿Qué tiene que ver Gramsci con Gentile y, a la vez, con White? Sin duda, su nexo de unión es Croce, pero también Marx. Hay, dice Ginzburg, una lectura de izquierdas de la obra de Gentile, al igual que hubo, en origen, una lectura neoidealista y gentileana de Marx, cuya expresión más evidente es un volumen titulado *La filosofia di Marx*, de 1899, y cuya dedicatoria se brinda a Benedetto Croce. En este volumen, «consideraba que la praxis era un concepto que implicaba la identidad entre sujeto y objeto, en la medida en que el Espíritu (sujeto trascendental) crea la realidad. La afirmación, realizada mucho más tarde por Gentile, de que la historiografía crea la historia», apostilla Ginzburg en *«Unus testis»*, «no era más que un corolario de ese principio». Visto así, el supuesto al que alude Ginzburg puede ser identificado como una forma extrema de subjetivismo, subjetivismo que, diríamos ahora recuperando el argumento del propio

White, está en la base de la restauración de la concepción sublime de la historia, de una historia no domesticada por la disciplina profesional.

Sostener lo anterior, además, es derivar hacia formas más o menos explícitas de escepticismo epistemológico: no habría criterio externo, extrasubjetivo o extratextual al que remitir la validez del conocimiento obtenido, tal y como señala White. O como apuntaba Gentile en su momento, no hay historia entendida como *res gestae* que deba presuponerse como referente anterior de la historiografía, en este caso concebida como *historia rerum gestarum*. Y este argumento no estaría en contradicción con la concepción foucaultiana que muestra y critica la artificialidad constitutiva de los *aprioris* históricos. En fin, tampoco estaría en oposición al relieve dado por Barthes a la ilusión referencial, al efecto de realidad que busca el discurso de la historia.

5. La defensa de este último punto es el que, a juicio de Ginzburg, hermana a Hayden White con otro autor que es contemporáneo suyo y cuya empresa tiene una dirección similar: Michel de Certeau. En *«Unus testis»* nos habla de él, pero inmediatamente lo abandona para centrarse en el norteamericano. Sin embargo, en *El juez y el historiador*, Ginzburg recupera los paralelismos entre ambos autores y, más allá de cuestiones de detalle, los hace copartícipes de una misma aventura intelectual: la del escepticismo epistemológico en la historiografía.

En *El juez y el historiador*, las referencias a White no tienen la entidad ni la extensión que habían alcanzado anteriormente. La alusión explícita se produce en nota y su fin es de entrada meramente informativo, para ejemplificar la tendencia histórica del escepticismo. Según leemos, Michael de Certeau en Francia y Hayden White en Estados Unidos serían sus exponentes máximos y compartirían una misma noción de *representación* para describir las fuentes del historiador. De acuerdo con esto, el documento, lejos de ser el pasado, es sólo una representación a la que acceden y con la que trabajan los historiadores. Dicha representación estaría construida según un código determinado, que sería el filtro o la barrera imposibles de franquear, dado que «alcanzar la realidad histórica (o la realidad) directamente es por definición imposible», como apostilla la paráfrasis de Ginzburg. La peculiaridad de este escepticismo estriba en que la idea de representación les sirve no para depurar las vías de acceso a lo real, sino para declarar «la incognoscibilidad» de lo real, para declarar que lo externo sólo tiene una existencia lingüística.

Fuera de esta alusión literal, White pierde protagonismo. La nota incluida en *El juez y el historiador* tiene una doble mención. Por un lado, cita el ya mencionado estudio de Momigliano de 1981 y, por otro, reenvía a su propia producción, a «Montrer» y a *«Unus testis»*. Eso mismo, o algo parecido, es lo que Ginzburg hace cuando en abril de 1994 publica «Historia, retórica, prueba». Es decir, insiste en parecidos argumentos y en idénticas referencias, pero muy pronto, en la primera página del artículo y en la tercera nota, nos tropezamos otra vez con Hayden White. Ahora bien, esta vez, la biografía de White deja de ser el pretexto más o menos razonable que justificaría un *excursus*. Es

como si Ginzburg diera, en efecto, por sabido el itinerario del norteamericano, proponiéndose ahora, en líneas rotundas, enunciar una tesis e identificar a sus defensores.

En ese sentido, el nombre de Hayden White reaparece como uno de los portavoces o principales responsables de la difusión del argumento que va a sostener. Pero el norteamericano tampoco esta vez aparece solo. En este caso, el par que Ginzburg le adjudica ya no es Michel de Certeau, sino Roland Barthes, al que convierte en su igual y al que hace copartícipe de una misma operación cognoscitiva. De todos modos, Ginzburg no ofrece referencia alguna en relación con Barthes, no cita ninguna de sus obras.

En sustancia, el argumento principal sostenido por Hayden White y por Roland Barthes sería el de la reducción de la historiografía a la retórica, como operación antipositivista y finalmente escéptica. ¿De dónde procedería esa tesis? ¿Acaso de Giovanni Gentile? Ginzburg nos desconcierta nuevamente proponiéndonos ahora a Nietzsche como precedente más o menos remoto de los postulados del norteamericano.

Nietzsche ya había aparecido como adversario un año antes, en 1993, cuando Ginzburg publicara el prefacio a *La donation de Constantin*, de Lorenzo Valla. Como se sabe, este texto toma por objeto el problema clásico de la falsificación documental, y las reflexiones que Ginzburg añade tienen que ver precisamente con la naturaleza de las fuentes, con su uso y, en último término, con la verdad. Desde este punto de vista, aludir a Nietzsche está en relación con el escepticismo y con los riesgos de concebir la historia como mera retórica.

En ese prefacio, Ginzburg aborda el problema de la retórica y anticipa lo que tratará más ampliamente en «Historia, retórica, prueba». Nos habla de una genealogía, la que relacionaría a Nietzsche con los sofistas, en la que el escepticismo liquida la idea de verdad y, por tanto, subordina el conocimiento a la retórica. Ahora bien, en ambos textos el argumento central se refiere a las diferentes formas y concepciones sobre la retórica que los clásicos grecorromanos nos han legado. A su juicio, el referente clásico por excelencia es el de Aristóteles. En la *Poética* se distingue entre la historia y la poesía, la primera ocupada de lo particular y la segunda de lo general. Pero la intención de Ginzburg es poner de relieve que el núcleo racional de la retórica aristotélica reside en la noción de prueba y que tal concepción contradice lo propugnado por White o Barthes.

Retórica y prueba. Lo que se pregunta es cómo ha sido posible que se haya dado una mutación tal que ha llevado a contraponer una y otra. Pues bien, esta nueva concepción derivaría del *De oratore* de Cicerón. Este habría orientado y determinado esta versión de la retórica como técnica meramente persuasiva, emotiva, en la que el examen de la prueba ocupa un lugar muy marginal. En cambio, la visión de Ginzburg se afirmaría en la tradición que, partiendo de Aristóteles y pasando por Quintiliano, desemboca en Valla y, más tarde, en Mabillon. En un texto reciente, titulado «Reflexiones sobre una hipótesis» y en el que hacía un balance de su célebre «paradigma indiciario», Carlo Ginzburg señalaba:

> «me impresiona mucho el hecho de que no ha existido la menor discusión en torno de la cuestión de la prueba en el ensayo de 1979 —es decir, sobre los procedimientos

formulados históricamente, y negociables históricamente, que permiten distinguir una conjetura verdadera de una conjetura falsa. Y digo muy bien falsa, y no ficticia o inventada.

Es posiblemente esta experiencia de investigación, impuesta por las circunstancias, la que me condujo a descubrir la existencia de una antigua retórica fundada sobre las pruebas, en contra de la retórica moderna y postmoderna opuesta a esas mismas pruebas; para decirlo más brevemente, Aristóteles en contra de Nietzsche y de sus epígonos. Los ensayos compilados bajo el título *Rapporti di forza* parten de esta oposición para proponer, a través de una serie de ejemplos, la posibilidad de leer una serie de indicios como si fuesen otras tantas pruebas (por ejemplo, el famoso espacio en blanco del libro *La educación sentimental*)».

Después de lo visto y de lo dicho, ¿qué queda de Hayden White? El retrato que traza Ginzburg, el perfil que a su juicio lo dibuja, es recurrente y evanescente. Por un lado, lo toma como adversario con el que medirse sin darnos de él una imagen acabada. Además, los rasgos tentativamente elaborados en diferentes textos no son totalmente complementarios ni sucesivos, es decir, no añaden una información que sea siempre coherente con lo que ya ha ofrecido. Por último, los nutrientes intelectuales de White, sus interlocutores, varían en cada caso, de modo que el énfasis es desigual y lo que en principio era un gran descubrimiento (Croce-Gentile) cede después en favor de otra tradición (Nietzsche o Cicerón). En cada una de sus contribuciones, el lector cree hallarse ante el paso definitivo, ante el rasgo verdaderamente característico de White y del escepticismo, pero la erudición de Ginzburg siempre nos sorprende con nuevos itinerarios y nuevas identificaciones.

Lo que sí se mantiene en todos los casos es la crítica a al concepto de historia de White, aquel según el cual la realidad externa es incognoscible, dado que no está en acto y sólo alcanza a ser representada, jamás copiada. Para el norteamericano, la única entidad observable es interna, pues sólo remite a sí misma, pero, a la vez, gracias a determinados mecanismos retóricos (persuasivos) se le atribuyen rasgos extratextuales. Por ello, la historia es sobre todo escritura, una estructura verbal bajo la forma de un discurso narrativo en prosa, no muy distinto del de la novela.

Según Ginzburg, sostener lo anterior es defender una concepción antirrealista, meramente subjetiva y finalmente escéptica. Tal concepción le disgusta. ¿Por qué? Porque a fuerza de insistir en la *representación* quedan devaluadas las relaciones que puedan establecerse entre la realidad externa y el texto. Así lo dice en *El juez y el historiador* y así lo repite en textos posteriores. Por ejemplo, en un capítulo de *Ojazos de madera* que lleva por título «Representación. La palabra, la idea, la cosa», texto previamente publicado en 1991 en *Annales*. En este texto arremete nuevamente contra los críticos del positivismo, los posmodernos escépticos y aquellos que cultivan la metafísica de la ausencia. Para ellos, lo representado es una realidad efectivamente ausente, una distancia irrecuperable. Sin embargo, en este uso torcido de la idea se deja fuera la contraparte: la realidad representada está efectivamente evocada, está presente, y es lo que motiva la representación misma.

Sin embargo, junto con la razón de fondo, la irritación de Ginzburg contra los escépticos puede también obedecer a otro elemento mucho más concreto. El historiador italiano arremete con fuerza contra White cuando la negación de la realidad extratextual se pone en relación con el Holocausto. No se trata de que White adopte una postura revisionista, lo cual lo excluiría de la comunidad de los historiadores. De lo que se trata es de la solución que el norteamericano da al problema de la verdad. Y esto ocurre en el ensayo incluido en *El contenido de la forma*, en el que alude a la *disciplinización* de la historia. Allí, White rechazaba la jerarquía de los relatos históricos en función de una realidad externa puesto que no habría una verdad como correspondencia, y sólo la *eficacia* de las narraciones, su capacidad persuasiva, permitiría discriminar entre textos o interpretaciones inconmensurables.

Por tanto, su rechazo tiene implicaciones éticas. Como dirá años después, en 2015 y a preguntas de Matthew Collins, algo debe oler a podrido en el oficio de historiador cuando

> «un neoescéptico contemporáneo se siente incapaz de refutar los argumentos (o seudoargumentos) de los llamados negacionistas, que afirman que el exterminio de los judíos europeos nunca tuvo lugar». Y por otra parte, aunque ese neoescepticismo pueda estar en gran parte pasado de moda, hay algo que resulta imprescindible afirmar. «La necesidad de colocar la búsqueda de la verdad (una tarea extremadamente exigente) en el centro del trabajo del historiador todavía está ahí, y permanecerá ahí».

Es comprensible que aquello resulte intolerable para Ginzburg, entre otras cosas por su propia condición de judío. Recordemos que incluso Momigliano, mucho más amable con White e igualmente judío, ya había expresado su preocupación por las consecuencias que podrían derivarse de la concepción del norteamericano: que la idea de eficacia, tan inquietante, se ponga de relieve para poder subrayar la superioridad de la versión hebraica del Holocausto frente a la revisionista. Es decir, la verdad de esa versión, en palabras de White, «como interpretación histórica, está precisamente en su efectividad para justificar una amplia gama de políticas israelíes actuales». Es por eso por lo que la verdad de, por ejemplo, la historia palestina estaría arruinada por la falta de «una respuesta políticamente efectiva a las políticas israelíes» y por la falta de «una ideología similarmente efectiva, unida a una interpretación de su historia capaz de dotarla de un sentido».

La posición de Ginzburg se va manifestando a partir de ese texto y en un tono ciertamente muy crítico, una posición que aclara su noción de realidad y el papel que le cabe al historiador como lector e intérprete de fuentes. En ese sentido, el historiador italiano centra en *Metahistoria* la principal diatriba porque entiende que ése es el origen del escepticismo reciente en la disciplina histórica. Ginzburg no ignora el papel que desempeña el investigador a la hora de enfrentarse a los documentos, no ignora que éste establece tanto unos hechos como las interpretaciones que les convienen, las mejores interpretaciones. Para argumentar mejor, etcétera, ofrece analogías que, a su juicio, permiten describir la actividad práctica del historiador, como las del juez o del detective.

Hay entre ellas diferencias notables, pero en todos los casos se trata de investigadores de la verdad, cuyo instrumento fundamental es la prueba: la prueba aristotélica.

Para Ginzburg, los historiadores trabajan con dos formas de argumentación diferentes. Por un lado, aquella que concluye con una verdad verificada, una verdad en este caso no muy diferente de la fijada por el juez; por otro, aquella que se establece como posibilidad. O dicho en términos aristotélicos: por una parte, la prueba necesaria y, por otra, la probabilidad, lo verosímil. Este último aspecto es fundamental en Ginzburg y en *El queso y los gusanos*. Las fuentes históricas tienen lagunas, vacíos que el historiador rellena con condicionales, con adverbios como «quizá» o «probablemente» y que no son sino conjeturas. La verdad verificada describe, pues, hechos comprobados; la verdad conjeturada se refiere, en cambio, a posibilidades. El juez no trabaja con estas últimas, pero el historiador sí.

Las analogías que ha empleado Ginzburg a lo largo de su trayectoria intelectual para describir la disciplina histórica (juez, detective, médico, cazador, etcétera) tienen en común la práctica de investigación y excluyen la parte retórica como relatos de hechos. Justamente éste es el reproche principal que le hace a White. Por eso la reconstrucción biográfica emprendida por Ginzburg acaba volviendo al punto de partida: crítica la reducción de la historia a retórica (ciceroniana) y esa reducción —que condena— la ve reflejada en mayor o menor medida en los autores de que se serviría Hayden White.

Ahora bien, que se resista a aceptar la historia como retórica no quiere decir que acepte una idea de realidad restituible sin mediación a través de las fuentes. Esto es, sabe que los documentos son representaciones y que, por eso mismo, lo externo, lo ocurrido y lo desaparecido son por principio irrecuperables, pero no incognoscibles, porque esos vestigios, incluso un solo vestigio, nos permiten aludir a ese mundo extratextual a la manera del detective. Si aceptamos la argumentación y la defensa de Ginzburg podrá apreciarse que lo esencial de aquellas está ya en Momigliano, tal como él mismo reconoce. Aunque, por otro lado, el contexto y su significado son ahora distintos. En la entrevista concedida en 2005 a Trygve Riiser Gundersen, lo resumirá del siguiente modo:

> «Yo apruebo del todo la actitud antiautoritaria de la posición posmoderna. Puedo incluso compartir, hasta cierto punto, su escepticismo. Por ejemplo, podemos aceptar fácilmente que siempre son posibles nuevas explicaciones de un fenómeno histórico dado, pues todos los enunciados científicos están abiertos a refutación, según nos enseñó Popper, y son, por lo mismo, en algún sentido, provisionales. Todos los asertos históricos pertenecen, de acuerdo con Marc Bloch, al reino de la probabilidad, aun en los casos en que la probabilidad de que sean refutados se acerque a cero. Ni Popper ni Marc Bloch eran, huelga decirlo, postmodernos. Invocar su autoridad para argüir que todas las explicaciones históricas son equivalentes sería absurdo. Refugiarse en el relativismo es un modo demasiado fácil de substraerse a los retos a que nos enfrentamos en el estudio de la historia y de la sociedad en general. La posición relativista anda fundamentalmente extraviada y es falsa: falsa intelectualmente, falsa políticamente y falsa moralmente. Me llama la atención como un aspecto curioso de la historia intelectual moderna el que palabras como «verdad» y «realidad» hayan adquirido un aire como reaccionario, mientras que palabras como «sueño»

y «deseo» sean consideradas radicales. Como consecuencia, la posición cultural conservadora se ha convertido en la posición radical, al tiempo que las categorías propias de la tradición crítica han sido echadas por la borda. Eso ha sido un error fatal de la izquierda académica. Elegir el deseo frente a la realidad (incluida la realidad indeseada), me parece a mí ensimismamiento y autoaniquilación. A este respecto, me siento muy distanciado de la cultura del 68 y de su impacto a largo plazo».

6. Si esto es así, ¿qué sentido tendría la reconstrucción biográfica de White? En principio, no se trata sólo de una investigación erudita sobre un historiógrafo, sino de mostrar la posición implícita de Ginzburg ante el problema de la verdad histórica y su relación con la retórica. La razón es evidente: no sólo es un problema capital de la historiografía, sino que es uno de los elementos fundamentales y no explícitos de *El queso y los gusanos* y una de las razones que justifican su éxito. En ese sentido, y dado que él no parece detenerse especialmente en un análisis de cómo ha construido su relato, una vía indirecta para esclarecer su posición es nuestra reconstrucción de la diatriba contra White. Lo sorprendente es que todo el ejercicio erudito no modifique sustancialmente el punto de partida, esto es, la crítica ya esbozada por Momigliano.

Pero hay más, cada uno de los argumentos que aparecen en los trabajos citados, incluyendo analogías e incluso ejemplos, estaban ya dados de antemano. En efecto, en 1984 Ginzburg publicó un ensayo titulado «Pruebas y posibilidades», que servía de prólogo a la edición italiana de *El regreso de Martin Guerre* de Natalie Zemon en el que podemos encontrar el conjunto de elementos que se van a ir desplegando desde entonces. Este artículo trata de subrayar las características fundamentales de esa investigación mostrando lo que, a su juicio, es el rasgo básico: la conjunción entre el conocimiento basado en pruebas y las reconstrucciones hechas como posibilidades. Mientras el primero describe la verdad verificada a la que antes aludíamos —la verdad documentada de los hechos—, las segundas se conciben como ensayos contextuales, como interpretaciones conjeturales, como esas pruebas circunstanciales en las que el juez no podría basarse para finalmente condenar. Mientras el primero va en indicativo, esto es, declara el estado del mundo y afirma datos, las segundas operan con condicionales y van precedidas de expresiones tales como «quizá», «se puede presumir», etcétera. Esto es, lo mismo que apreciábamos en *El queso y los gusanos*.

Ahora bien, al igual que ocurriera con sus críticas a White, lo que ahora nos dice Ginzburg puede ser entendido a su vez como un análisis de la obra de Natalie Zemon Davis y como una reflexión indirecta sobre la suya. En este caso, el historiador italiano introduce dos conceptos clave: el de posibilidad y el de imaginación. El primero se aplica a lo que puede ocurrir o haber ocurrido y, por eso mismo, va unido al segundo, al de imaginación, que él deslinda claramente del de invención. Y eso a pesar de que esta noción es empleada por Davis. A su juicio, el concepto de imaginación describiría mejor el trabajo de la norteamericana, pues refuerza el protagonismo del historiador: quien investiga no inventa, sino que construye un relato dentro del abanico de posibilidades que imagina.

De todos modos, junto a esa argumentación ha de plantearse inmediata y directamente el problema de la narración. La reflexión que emprende es *pro domo sua*, es decir, trata de aquello que confirma implícitamente los usos del relato que él mismo hace en *El queso y los gusanos*. Es en ese momento cuando aparecen, entre otros, los nombres de Hayden White, de Paul Ricoeur, de Lawrence Stone y de François Hartog, al que presenta como seguidor de Michel de Certeau. Sin embargo, descarta un tratamiento teórico e historiográfico sobre la relación entre el relato histórico y las otras narraciones y emprende un breve recorrido por la evolución de la novela.

Su hallazgo principal consiste en observar que, cuando este género triunfe, el novelista abandonará su inicial posición, de inferioridad, para reclamar como propio el terreno que los historiadores han dejado inexplorado: el de la vida privada (Balzac, Stendhal, Manzoni, Tolstoi, etcétera). Ha sido necesario que transcurra un siglo, señala Ginzburg, para que los historiadores hayan recogido el desafío lanzado por los grandes novelistas del siglo XIX y hayan abordado campos de investigación, antes olvidados, con la ayuda de modelos explicativos más sutiles y complejos que los tradicionales. Esto es, tal y como Ginzburg lo presenta, el relato aparece como una forma de conocimiento, de acceso a la realidad por vías diversas. En la mencionada entrevista con Trygve Riiser Gundersen, Ginzburg nos lo aclara:

> «Ver la historia y la literatura como dos campos completamente distintos es errado y es ahistórico. Esos dos campos, siempre se dieron en diálogo, más o menos solapados. El hecho de que la historiografía se trueque a veces en ficción y de que, además, se apoye con frecuencia en modelos literarios, no debería sorprendernos. Mucho más interesante resultaría —tanto para la historia, como para la literatura— partir del hecho de que ambas disciplinas comparten una obligación para con la verdad, y ver entonces cómo se ha vivido eso en las distintas épocas. Yo considero la modernidad literaria, por lo pronto, como un intento de descubrir nuevas formas de veracidad, también, y de manera decisiva, en el plano formal. A este respecto, para mí, como historiador, es supremamente relevante.
>
> Todo medio literario —ya se trate de un texto de ficción, o historiográfico— trae consigo, por sí mismo, una visión de la realidad. Formas lingüísticas determinadas están relacionadas con formas determinadas de verdad, podría decirse. Opera aquí una suerte de restricción formal: cada forma literaria nos fuerza a descubrir una cosa y a ignorar otra».

Sin embargo, hasta fecha reciente, esa forma no habría interesado a los historiadores por cuanto la suponían felizmente superada con la explicación científica. La consecuencia inmediata a la que llega es la de que no hay discurso histórico que no sea al tiempo discurso narrativo. Ahora bien, no a la manera de White, cuyo error consistiría en situar la convergencia de esos dos tipos de discursos en el plano del arte, cuando en realidad debería haberse planteado en el de la ciencia, en el de la verdad. Es decir, debería haberse planteado, siguiendo a Momigliano, en el terreno de la discusión sobre problemas concretos ligados a las fuentes, a las técnicas de investigación, al trabajo del historiador.

De lo contrario, la historiografía se configura, a juicio de Ginzburg, como un puro y simple documento ideológico. Para evitar esa deriva, el historiador italiano nos propone

distinguir claramente entre ficción e historia, entre narración fantástica y narración con pretensiones de verdad. De este modo, la consciencia actual de la dimensión narrativa que tiene el relato histórico no atenúa sus posibilidades cognoscitivas, sino que las intensifica.

Como hemos visto, son estos mismos argumentos los que se repiten en sus trabajos posteriores, aunque acompañados de una torrencial erudición sobre White, al entender que éste encarna mejor que nadie la posición que critica. Por eso, lo que le interesa no es la figura del norteamericano en sí misma, sino lo que representa. Dicho de otro modo, es un adversario coyuntural a través del que acceder a las fuentes originarias del escepticismo contemporáneo.

En esa reconstrucción genealógica, los pares intelectuales que le descubre son variados, aunque finalmente acabe siendo Nietzsche la fuente doctrinal incontestable. Por otro lado, en textos posteriores, por ejemplo en *Ojazos de madera* y en *Historia, retórica y prueba*, cuyo objeto es precisamente combatir el escepticismo, aparecerán nuevos oponentes: Paul Feyerabend y Paul de Man.

Admitamos, pues, con Ginzburg que, frente a los escépticos, la narración puede ser una forma de conocimiento de lo real y de lo que es externo. Ahora bien, el relato tiene una dimensión retórica —ciceroniana, nietzscheana o estética— sobre la que Ginzburg no se pronuncia abiertamente. De ese modo, nos quedamos sin una explicación acerca del papel que cumplen los recursos retóricos en la persuasión del lector; tampoco sobre los recursos creativos que permiten organizar la trama en forma de intriga dosificando datos e informaciones. Y, como hemos visto, ambos son elementos fundamentales en *El queso* y sobre los que nada nos dice.

Sin embargo, son las elaboraciones imaginarias, pero también las conjeturas más o menos fundadas, las descripciones verosímiles (esto es, «posibles», en el sentido que le atribuye a N. Z. Davis) sobre los estados de ánimo de Menocchio o de sus inquisidores, lo que constituye uno de sus principales atractivos. Más aún, podríamos decir que la organización retórica de la información —el modo en que el historiador italiano presenta sus datos— es también un hallazgo feliz. Ginzburg narra, es consciente de la importancia del relato, protesta en favor de la verdad como correspondencia y enmudece sobre aquello que es la dimensión retórica de sus narraciones y sobre las elaboraciones imaginarias que se consiente.

Con ello se escuda en la historia como saber y hace depender el relato de esa verdad, con lo que, como añade, cualquier conjetura que realice, del tipo que sea, está dentro de los límites de lo real, dentro de los límites de lo contextualmente «posible», puesto que la historia no es ficción. ¿Y sus usos retóricos (ciceronianos)? ¿Y sus efectos poéticos? ¿Y la imaginación histórica?

Según se defendía White en la citada entrevista de 1993, Ginzburg pecaría de lo mismo que le censura: manipularía los hechos en favor del efecto estético. A nuestro juicio, esa conclusión es incompleta en la medida en que le resta peso a la verdad como horizonte último de su investigación, que es la idea reguladora de su trabajo. Ahora bien, hemos de conceder frente a Ginzburg que la verdad no es el único eje de esa operación

cognoscitiva, dado que el efecto estético es uno de los resultantes voluntarios o involuntarios de sus textos y de la organización de las informaciones.

Por otro lado, buena parte de los predecesores que Ginzburg se da a la hora de describir su trabajo y el del historiador-narrador coinciden con la vanguardia novelística del siglo XX y, en general, con el papel otorgado por White a los narradores de ficción. En última instancia podríamos decir incluso que uno de sus hallazgos más celebrados, el paradigma indiciario, está elaborado a partir de un referente estrictamente literario que condiciona la técnica de investigación de la verdad que incorpora. Esto es, esa técnica es indisociable de una determinada forma de presentar el relato: los indicios, la intriga, los descartes, la solución final, etcétera.

En efecto, si inquietante es aceptar que los datos puedan subordinarse a una adecuada dramatización para alcanzar de ese modo significado en la representación, ¿qué otra cosa diferente hacía el propio Ginzburg en *El queso y los gusanos*? En definitiva, si hemos de creer lo que nos dice Giovanni Levi en una entrevista publicada en 1990, Carlo Ginzburg sostendría la necesidad de escribir historia pensando en tener un millón de lectores, y éstos no se consiguen sin atender a la parte retórica que dramatiza los hechos y que da intriga al relato. Tal y como se puede leer en «Montrer et citer», este recurso se logra al proponerle al lector un relato lleno de vida, un relato que hace palpable, claro o visible lo que es invisible. Si Menocchio cobra fuerza en el relato es al margen de que sea verdadero o no lo sea; si cobra fuerza es porque ha sido sometido al proceso de la *demonstratio*, aquel que permite mostrar con exactitud un objeto inexistente. Frente a Ginzburg añadiríamos en todo caso que esa cualidad o esa capacidad convierten al molinero en un objeto verosímil, más allá de su verdad.

Volvamos nuevamente a la entrevista concedida a Trygve Riiser Gundersen. Allí nos sorprende diciendo que, al componer *El queso y los gusanos*, soñaba con escribirlo sobre una sola página gigante, para sustraerse de la camisa de fuerza que supone la narración clásica, el libro clásico. Era, nos dice, una idea un tanto ridícula,

> «pero la forma literaria empleada por el historiador será siempre uno de los dos filtros centrales que separan la obra histórica de la realidad que ella trata de exponer. El otro filtro son las fuentes mismas. La existencia de esos dos filtros implica en realidad que un número infinito de factores potencialmente distorsionantes entra en liza. De manera que la idea de una narrativa histórica simple es tan absurda como la idea de la prueba histórica irrefutable».

Sea como fuere, el inmenso número de lectores que consigue *El queso y los gusanos* tampoco puede atribuirse exclusivamente a este factor, tampoco puede reducirse al relato, a la verdad o a la retórica que incorpore y sobre la que nos hemos extendido. Esta característica, así como las ya enumeras anteriormente, forman un conjunto de razones necesarias, pero aún insuficientes para explicar su extraordinario éxito. Falta algo más. Tal vez falte todavía la identificación de esta obra con alguna corriente historiográfica en particular. Todos los grandes libros de historia, aquellos que han adquirido la condición de clásicos y que han sido leídos por varias generaciones, han gozado del favor

del público gracias a que se les ha tomado como ejemplos o modelos de escuela. No sólo es que estén bien escritos o que aborden objetos nuevos o que propongan enfoques diferentes. Es que además plantean las preguntas básicas que a otros historiadores próximos también les inquietan, convirtiéndose así en referentes de una época. Si es así, la razón del éxito ya no sería propiamente textual, ya no dependería tampoco de ese artefacto material que es el libro, sino que el éxito obedecería a circunstancias externas, historiográficas si se quiere.

6
Cómo se escribe la microhistoria

1. Anotaba Borges en cierta ocasión su sorpresa por la escasa fama de Quevedo. Subrayaba su escaso predicamento fuera del mundo de las letras hispanas. Sin embargo, habría al menos una explicación. Los grandes escritores, los que todos recuerdan, son aquellos que han amonedado un símbolo. Cervantes tendría su Quijote y su Sancho; Dante su infierno; Melville su ballena; y, en fin, Shakespeare todo su mundo teatral. Ése habría sido el lastre de Quevedo, concluye Borges, no haber amonedado un símbolo.

Algo similar podría decirse de los grandes historiadores respecto de las escuelas con las que se identifican. ¿Es razonable pensar, pues, que el éxito de *El queso y los gusanos* se deba en último término a su asimilación con una determinada corriente histórica? En general, para muchos de sus lectores, Ginzburg representa la microhistoria y la obra que le ha colocado entre los historiadores más celebrados es la aparecida en 1976. Él mismo también lo ha acabado por reconocer, aunque con una postura ambivalente.

Por un lado, en una entrevista de 2014 con Stéphane Dufoix, podía decir que

> «ante todo, desconfío de las etiquetas, incluida la de microhistoria. Este es un proyecto de un grupo de historiadores italianos que comenzaron a trabajar en torno a esa idea, pero donde cada uno, por separado, ya había realizado sus propias investigaciones. Uno puede obviamente imaginar una justificación retrospectiva, pero creo que no tendría sentido colocar todo lo que he hecho bajo el signo de la microhistoria».

Por otro, hablando para *Serious Science* un año después, afirmaba:

> «un libro mío, titulado *El queso y los gusanos*, que ha sido traducido a muchos idiomas, incluido el ruso, ha sido considerado, paradójicamente, como una especie de ejemplo típico de microhistoria. Dije "paradójicamente", porque el libro se publicó en 1976 y las discusiones sobre la microhistoria comenzaron unos años más tarde, en torno a 1978-1979. Retrospectivamente, puedo ver mi propio libro como un ejemplo de investigación que podríamos considerar que permite una especie de teorización de la microhistoria; al fin y al cabo, es bastante normal que las teorías aparezcan después de los hechos, mejor dicho, después de las exploraciones empíricas».

Sin embargo, lejos de ser este último un hecho obvio, hay datos que conspiran contra esa evidencia. Para empezar, como él mismo señala, no hay una coincidencia cronológica entre una cosa y la otra, entre la obra y la etiqueta con la que se lo reconoce hoy. El rótulo, la *microhistoria*, comienza verdaderamente a difundirse a principios de los ochenta, esto es, cuando la editorial Einaudi, como ya vimos, crea una colección con el título de «Microstorie». Que no existiese «Microstorie» no es obstáculo alguno para poder identificar una obra anterior con ese atributo historiográfico, pero si el volumen que se toma como emblema de la microhistoria no contiene esa expresión, entonces la necesidad de esa relación no es tan evidente.

¿Qué nos había dicho Carlo Ginzburg sobre este particular? Hasta 1994, este historiador no fue muy claro. Sólo a partir de entonces se pronunciará extensamente sobre la dicha corriente. Aunque, eso sí, los libros que publicó más tarde no tomaron la etiqueta de microhistoria como dato central de su reflexión. Es el caso, por ejemplo, de *Pesquisa sobre Piero* (della Francesca), libro que es el primero de «Microstorie» (1981). En la ya citada conversación para *Serious Science* se limita a decir que

> «he sido responsable de una serie llamada "Microstorie", dirigida por Giovanni Levi y yo mismo a finales de los 70 y en los 80, y uno de los primeros títulos fue un libro mío sobre Piero della Francesca, uno de los más grandes pintores italianos, uno de los mejores pintores de la tradición occidental. La idea era, en ese caso, ofrecer un enfoque analítico para algunas pinturas de un gran pintor. Lo que planteó el análisis es una pregunta abierta».

Es decir, un planteamiento abierto relacionado con la mirada microhistórica, pero conectado sobre todo con su vieja inclinación por la historia del arte y por la historia conjetural. O bien, como dirá poco después, un trabajo que debe vincularse a su preocupación por la morfología. De hecho, en la citada entrevista de 2016 con Cora Presezzi y Marie Rebecchi para el «Speciale Carlo Ginzburg», lo ve como una derivación de las preocupaciones que le habían surgido al estudiar los benandanti y, posteriormente, al plantearse la investigación que daría lugar a su *Historia nocturna*:

> «La idea de una morfología inspirada en Goethe, ahistórica y atópica, se me presentó en un contexto diferente, el del estudio de las imágenes y las técnicas de la atribución de los historiadores del arte, a partir de Longhi: la idea de que la atribución puede ser anticipada sobre la base de elementos puramente formales, para luego encontrar la confirmación en elementos contextuales. (Pero el joven Longhi hablaba sobre la historia del arte «sin nombres y sin fechas»). Entonces, mientras trabajaba en el estereotipo del sabbat, me encontré dando un rodeo —que luego resultó no serlo—, y comencé a trabajar sobre Piero della Francesca (*Pesquisa sobre Piero*, 1981). Allí, los elementos vinculados al contexto (la iconografía, los clientes) se oponían a una investigación puramente estilística. En retrospectiva, acabo viendo en ese libro algo que me quedó claro más adelante: la importancia, desde el punto de vista de la investigación, del elemento experimental, artificial. El artificio, que se centra en ciertos elementos y no en otros, nos permite captar la riqueza de la realidad».

Esto último se ve mejor en *Mitos, emblemas, indicios* (1986), donde la palabra clave no es efectivamente microhistoria, sino morfología. Por eso, y por ser una reunión de

ensayos diversos, podría muy bien pensarse que carecía del perfil adecuado para publicarse en «Microstorie»: al fin y al cabo, no era eso, no era una monografía. Pero, en ese caso, si aceptamos dicho argumento, el segundo volumen de esa colección también sería incongruente: *Società patrizia, cultura plebea*, de E. P. Thompson. Porque, en efecto, se trata asimismo de una reunión de ensayos breves del historiador británico, unos de investigación y otros de reflexión, algunos, incluso, concebidos como reseñas de libros de otros colegas.

Por tanto, si *Mitos* se desplaza a otra colección diferente es, en todo caso, por otras razones editoriales o autoriales, no necesariamente por el tipo de volumen que finalmente es. Aunque esto último no puede menospreciarse. Pasados veinticinco años de su publicación, en un texto rotulado «Reflexiones sobre una hipótesis», dirá que aquel ensayo contenía tres niveles distintos, dos niveles de ellos evidentes y un tercero encubierto. De manera explícita, era «una reconstrucción histórica entrelazada a una propuesta teórica (y debo confesar que no pronuncio esta gran palabra de teoría, sin dudar un poco)». De manera implícita, era «una reflexión sobre mi trabajo anterior: una especie de cripto-autobiografía intelectual». Y en ello radicaría en buena medida su fortuna posterior: «una propuesta teórica muy general, planteada de una manera que ignoraba decididamente, no sólo las divisiones entre las disciplinas, sino también las jerarquías etnocéntricas habituales: he aquí algunos de los elementos en los que estoy tentado a encontrar hoy las razones del éxito de mi ensayo». Eso y haber «sido capaz de atrapar alguna cosa que estaba flotando en el aire, en la atmósfera de esa época, y que le había dado voz a ciertos temas difusos y que se encontraban entonces en estado de reposo, bajo una forma latente».

Por otra parte, dentro esa cosa ambiental, que estaba revolotcando, hay un aspecto que Ginzburg enlaza con una preocupación difusa que estaría ya en sus libros previos y que ahora aflora. Así, por ejemplo, aunque la *Pesquisa sobre Piero* se ocupara sobre una cuestión de historia del arte, sólo lo sería en apariencia. Como dirá en esas «Reflexiones sobre una hipótesis»,

> «la atmósfera intelectual estaba entonces cambiando. Con la difusión del posmodernismo, y de su corolario historiográfico (la imposibilidad reiterada de distinguir, de manera rigurosa, entre las narraciones históricas y las narraciones de ficción), la cuestión de la prueba desaparecía de un golpe de toda la escena. Entonces se volvió más urgente que nunca, ocuparse de este tema de la prueba».

Eso es lo que Ginzburg afirmará *a posteriori*, porque en *Mitos* la clave no era la prueba. En el texto que acabamos de mencionar lo reconocerá:

> «me impresiona mucho el hecho de que no ha existido la menor discusión en torno de la cuestión de la prueba en el ensayo de 1979 [el año de la aparición de su artículo "Spie"] —es decir, sobre los procedimientos formulados históricamente, y negociables históricamente, que permiten distinguir una conjetura verdadera de una conjetura falsa—. La razón sería —dirá en el «Speciale Carlo Ginzburg» ya citado— haber quedado totalmente absorbido por la euforia de trabajar sobre el asunto de las pistas, de modo que «el

impulso de reflexionar sobre la prueba surgió más tarde, cuando me di cuenta de que el contexto había cambiado, y que se había difundido una actitud escéptica y posmoderna contra la que había que luchar».

Resulta lógico, pues, que en su libro posterior, la *Historia nocturna* de 1989, la prueba no sea el elemento explícito, pero tampoco las pistas ni directamente la morfología. Ahora cambia de nuevo el objeto, aunque de otra forma, de modo que ni éste ni la colección donde aparece permiten identificar la investigación como una monografía microhistórica. En una entrevista publicada en 2016 en la revista *Tempos Históricos* conectará, no obstante, esta obra y la anterior:

> «en el ensayo "Indicios. Raíces de un paradigma indiciario" (1979) se entrelazaban una propuesta teórica, una reconstrucción histórica (en parte explícitamente conjetural) y una reflexión, oculta, sobre mi forma de trabajar. Continué trabajando sobre los indicios, pero el éxito (que no puedo negar) de ese ensayo me llevó a no utilizar el término "paradigma indiciario" durante más de veinte años. No quería que mi nombre se asociara con un lema o (peor) con un logo. Me moví en diferentes direcciones».

De ese modo, en *Historia nocturna* habría

> «usado un método indiciario a escala macroscópica (el Continente euroasiático). En aquel caso, quizá habría podido sorprender a mis lectores, contradiciendo sus expectativas. Pero, en general, esto me parece útil, tanto para ellos como para mí. Cristalizar, introyectar una imagen (sugerida por otros o por nosotros mismos) me parece un riesgo siempre presente, desde el cual debemos miramos a nosotros mismos, no sólo como investigadores, sino como individuos. Por supuesto, detrás del impulso, en mí muy fuerte, de profundizar constantemente en nuevos temas de investigación, también existe la conciencia de este riesgo».

En efecto, Ginzburg parecía haber abandonado aquel tratamiento micro con el que los lectores lo identificaban, contraviniendo sus expectativas. Y así sucederá de nuevo cuando a comienzos de los noventa aparezca *El juez y el historiador*, donde la etiqueta microhistoria tampoco servía de reclamo o alusión, ni su fondo editorial, «Gli Struzzi». Pero con este volumen Ginzburg recupera aquel asunto ambiental al que nos referíamos, el de la prueba, unido ahora a sus implicaciones morales y políticas, a su vez conectadas con el «posmodernismo deconstruccionista». Así lo verá al menos en las citadas «Reflexiones sobre una hipótesis». La epopeya judicial y la condena de su amigo Adriano Sofri fueron lo que le condujo a escribir ese volumen, «que discutía de indicios y de pruebas en el seno de una perspectiva que no era académica». Por tanto, en este caso «la investigación y la demostración de la verdad no se me presentaban como fines en sí mismos (una expresión que para mí tiene el más alto valor), sino como instrumentos subordinados a un fin práctico».

Esta relación de volúmenes podría continuarse con los que han ido apareciendo con posterioridad. Ahora bien, para los fines que nos proponemos, lo relevante es que, a partir de *El queso y los gusanos* y de su éxito, cada una de las obras siguientes ha tenido acomodo en colecciones diferentes, de manera que su apellido no ha sido encasillado en

ninguna de ellas. Y a ello debe añadirse también el cambio de editorial, tras los avatares acaecidos en la propiedad de Einaudi, pasando a publicar con Feltrinelli o con Adelphi.

Así pues, no será hasta 1994 cuando, a petición de Hans Medick, este historiador se pronuncie claramente sobre la relación que habría entre su obra y la microhistoria. Ahora bien, esa reflexión no es más que un ensayo breve, preferentemente autobiográfico y que bien parece el cierre de esa antigua relación. En el texto, titulado «Microstoria: dos o tres cosas que sé de ella» —en evidente alusión a la conocida película de Jean-Luc Godard—, Ginzburg emprende una reconstrucción filológica del término, rastreando los autores que, a su juicio, lo habían empleado antes de su masiva difusión. A pesar del éxito italiano de la etiqueta, la voz habría tenido un uso previo en inglés, en castellano y en francés. Un estudioso norteamericano, George R. Stewart, un historiador mexicano, Luis González, y Fernand Braudel, serían quienes habrían empleado esa palabra en sus respectivos idiomas y lo habrían hecho aludiendo a objetos diferentes.

El primero para describir con detalle microscópico una batalla de la guerra civil americana; el segundo para mostrar las transformaciones de una pequeña localidad al sur del Río Grande, identificando esa expresión con la historia local; el tercero para indicar con un sinónimo la historia episódica, la historia tradicional. Por tanto, se trata de tres versiones totalmente heterogéneas cuya única relación podría situarse en la atención por lo pequeño.

Visto así, el término italiano (*microstoria*) no guarda una relación directa con los anteriores. En todo caso, nos dice Ginzburg, podría proceder del francés (*microhistoire*), pero no a través de su uso braudeliano, sino más bien de la evocación literaria que hiciera Raymond Queneau, el célebre novelista francés perteneciente al grupo del Oulipo y compañero de Georges Perec. Además, en italiano esa influencia estaría marcada sobre todo por Italo Calvino, miembro de ese grupo y traductor ocasional de Queneau, y por Primo Levi, en una de cuyas obras se hace alusión explícita a dicha expresión. Según Ginzburg, los vínculos de Levi y Calvino son evidentes y, por tanto, el lector podría inferir fácilmente las vías de difusión de esa voz en Italia.

Como en otros momentos y en otras obras, Ginzburg es simultáneamente prolijo y escueto. Por un lado, hace uso de su consabida erudición; por otro, escatima datos de otra índole que puedan aclarar el objeto que verdaderamente se propone. En efecto, en ese recorrido filológico, el autor dedica un buen número de páginas a documentar el empleo que el término habría tenido en diferentes idiomas sin que, a pesar de ello, el lector consiga saber cuál es el significado que ese concepto tiene para él. En realidad, Carlo Ginzburg emprende un relato autobiográfico en el que, nuevamente, como en el prefacio de *Mitos*, vincula sus investigaciones a las lecturas que jalonaron su maduración intelectual. De ese modo, la microhistoria acaba definida a partir de dos rasgos que son a la vez personales y genéricos.

En primer lugar, nos habla del proceso constructivo de la investigación. Dicho con otras palabras, los microhistoriadores se caracterizarían por hacer de su trabajo un constructivismo consciente, un constructivismo en el que no habría nada dado de ante-

mano. Los recursos del historiador habría que analizarlos conscientemente, mostrando las consecuencias de las elecciones cognoscitivas: qué objetos deberíamos adoptar, qué categorías emplear, qué tipos de prueba utilizar, qué modelos narrativos y estilísticos elegir para transmitir los resultados al lector.

En segundo término, la microhistoria se fundaría en una premisa antiescéptica, compatible con el rasgo anterior e incluso necesaria. En los términos de Ginzburg, el constructivismo es sólo la consciencia de esos recursos, que no son únicos, que no son exclusivos, de modo que los que se escojan y la manera en que se empleen dependen de la meta cognoscitiva que el investigador se proponga. Eso quiere decir, pues, que no hay una realidad que derive de la construcción interna hecha por el sujeto cognoscente, sino que el observador se dota de instrumentos para representar lo más fielmente posible algo que es externo. Por eso mismo, no hay escepticismo cognoscitivo que Ginzburg o los microhistoriadores puedan aceptar, y aquí el plural lo pone el propio historiador italiano. Como conclusión, el antiescepticismo es la apuesta cognoscitiva más específica «de la microhistoria italiana».

¿Es aceptable esta presentación de la microhistoria? En realidad, como él mismo admite, es un autorretrato en el que no hay una identidad estable, un autorretrato en el que sus propios límites le «han parecido retrospectivamente móviles e inciertos», justamente porque «el yo es poroso». En su confesión hay, sin embargo, dos elementos a destacar. Por un lado, la reducción de una corriente, o mejor, de los perfiles generacionales e historiográficos de una corriente, a una trayectoria individual. Por otro, la actualización de esa imagen personal, en el sentido de que los atributos del presente son proyectados hacia atrás con el fin de subrayar rasgos que estaban en el pasado, pero cuyo énfasis es posterior.

De ese modo, la porosidad que parece caracterizar al yo es menos evidente de lo que él proclama, pues la identidad que de sí mismo nos da está elaborada de una manera coherente y estable. De hecho, esas características le sirven *a posteriori*, ya desde los noventa, para definir toda su variada obra, incluso aquellos de sus trabajos que tienen un «carácter decididamente macrohistórico». En dicho caso, los rasgos de la microhistoria, de ser necesarios, serían insuficientes.

Por ello mismo, Ginzburg se ve en la necesidad de añadir otro elemento en el que puedan reconocerse los restantes microhistoriadores: el contexto. En realidad, la utilización de este término es poco precisa, probablemente para que así sirva de abrigo en el que todos puedan guarecerse por igual. Sin embargo, eso refuerza la idea de que tal característica no sería otra cosa que un apéndice añadido a los dos rasgos antes señalados.

En conclusión, si cualquier lector esperaba encontrar en ese texto una definición del término o un estado de la cuestión, las expectativas quedan claramente frustradas. Lo que sí encontrará es, pues, una reflexión personal que aclara retrospectivamente su trayectoria, sus lecturas y sus experiencias. Ante esos silencios, la única opción que nos resta es rastrear en su obra previa. Buscar indicios que nos ayuden a completar lo que justamente él no nos dice.

Pues bien, desde sus inicios hasta entonces, Ginzburg no tiene ninguna obra que, de manera explícita, manifiesta y sistemática aborde y desarrolle el concepto y la práctica de la microhistoria. Tiene, eso sí, textos en los que hay alguna alusión circunstancial. A este propósito podemos tomar dos ejemplos. El primero de ellos data de 1979 y es, pues, un ensayo posterior a *El queso y los gusanos*. Nos referimos a «El nombre y el cómo», escrito con Carlo Poni, un trabajo historiográfico en el que la microhistoria es sólo un dato más dentro de una evaluación comparativa de la investigación histórica en Francia e Italia. De hecho, lejos de ser un estado de la cuestión, los autores defienden una forma particular de hacer historia en la que poco o nada parece haber de la herencia de los *Annales*. En primer lugar, constatan el desequilibrio en favor de Francia, país con una historiografía más desarrollada, pero señalan que la disciplina estaría cambiando como consecuencia de fenómenos extrahistoriográficos, y en ese contexto vinculan esos hechos recientes a un modo particular de hacer historia: «no es arriesgado suponer», dicen, «que el creciente éxito de las reconstrucciones microhistóricas está ligado a las dudas crecientes sobre determinados procesos macrohistóricos». Sabemos que fenómenos tales como mayo del 68 o la crisis energética del 73 habrían puesto en entredicho el modelo de sociedad y la forma de pensarla. Pues bien, en esa crisis (o de esa crisis) emergería con fuerza la microhistoria. Ahora bien, no se define qué es eso de «reconstrucción microhistórica» ni se proporcionan ejemplos del éxito que se le atribuye. Así pues, los autores dan por admitida su declaración y pasan a otro nivel: la valoración del nombre propio como guía o tutela de las investigaciones cualitativas.

La investigación nominal de la que hablan consiste en la reconstrucción de las distintas esferas de vida, de las diferentes acciones humanas emprendidas por un individuo en los diversos ámbitos en los que deja huella. La vida y el nombre obligan, pues, a operar en una «escala reducida», dado que con esa perspectiva será posible hacer una historia cualitativa de las clases populares. El lector puede suponer que, por los rasgos mencionados y por la cronología del texto, su éxito cabe atribuirlo a *El queso y los gusanos*, porque a la altura de 1979 no hay investigaciones sustantivas que puedan rivalizar con el relato del molinero, aunque tampoco Menocchio sea expresamente aludido. Por otra parte, no hay ningún rastro de aquellas características que, en «Microstoria», el texto de 1994, tomrá como centrales de la corriente: el constructivismo de la investigación y el antiescepticismo cognoscitivo. Así pues, siguiendo lo dicho en 1979, la microhistoria sería una práctica basada en la reducción de la escala de observación con el fin de reconstruir lo vivido, esto es, con el fin de reconstruir esas existencias individuales que han quedado registradas y que pueden ser exhumadas mediante el nombre de los sujetos que las protagonizan. Esto, además, viene acompañado de una admonición final: la microhistoria no es, no puede ser, una mera verificación de reglas macrohistóricas, de modo que tampoco puede proporcionar *exempla* de lo ya sabido a nivel general.

El segundo ejemplo que proponemos está en el debate organizado en marzo de 1980 a propósito del artículo «Indicios. Raíces de un paradigma indiciario». En aquella discusión, celebrada a iniciativa de la revista *Quaderni di Storia*, Carlo Ginzburg alude en la

última de sus intervenciones al término microhistoria, y lo hace de manera breve y clara, aunque en un doble sentido. Por un parte, se reafirma en aquel rasgo que ya señalara en «El nombre»: la reducción de la escala, acompañada de los mismos elementos que ya aparecieran de algún modo en 1979. Por otra, confiesa su estupefacción por el hecho de que se vincule el término microhistoria con «Indicios», cuando es evidente, y así lo hace constar, que él no usa ese término en dicho ensayo. Más aún, lo único claro es que esa práctica de investigación circulaba profusamente en Italia, pero sin que hubiera ejemplos concretos o suficientes que la avalasen. En consecuencia, advertía Ginzburg, no sabemos aún qué sucederá realmente con el modelo. En esta intervención pública, hay varios elementos a destacar.

En primer lugar, hay que subrayar esa disociación entre «Indicios» y la microhistoria. El paradigma indiciario, en efecto, no sería un hallazgo de la microhistoria, sino un modelo cognoscitivo previo en el que aquello que se replantea son las reglas del control y las formas de inferencia en las explicaciones científicas. Visto de ese modo, «Indicios» no es, en efecto, ningún manifiesto microhistórico, a pesar de que tantos lectores contemporáneos o posteriores así lo hayan tomado. Y a pesar de que, desmintiendo en parte lo anterior, considerara esta nueva corriente como algo positivo, dado que creía que el análisis histórico de procesos microscópicos podría permitir que la historiografía adquiriera una dimensión teórica propia, específica, no subalterna o parasitaria de las otras ciencias sociales. Finalmente, el último elemento a destacar en el pronunciamiento de Ginzburg es, como en «El nombre», su silencio sobre *El queso y los gusanos*, cuando podría esperarse lo contrario. No se trataría tanto —y en esto Ginzburg tendría razón— de que «Indicios» fuera leída en clave microhistórica, sino de la identificación razonable que podría hacerse entre lo hecho en *El queso y los gusanos* y lo dicho a propósito de la microhistoria.

Sin embargo, si bien en su obra de 1976 el nombre no designa la cosa, simplemente porque la cosa precede al nombre, lo que sí encontramos son la reducción de escala y las ventajas cognoscitivas que Ginzburg atribuirá posteriormente a la perspectiva micro. Por tanto, si *El queso y los gusanos* ha gozado del favor de públicos tan diversos se debe a las razones que hemos ido enumerando, pero se debe también a la operación retrospectiva que lo toma como ejemplo de una práctica que aún estaba por desarrollarse.

Esta última interpretación no sería, sin embargo, completamente arbitraria puesto que se vería reforzada por un dato objetivo. Como ya sabemos, en 1981, y después de unos preparativos que se remontan a años atrás, la editorial Einaudi inicia una nueva colección con el rótulo de «Microstorie», al cuidado, entre otros, del propio Ginzburg. Más aún, como también acabamos de ver, el primer volumen publicado fue precisamente un texto suyo, *Pesquisa sobre Piero*, una investigación en que la historia del arte (un avatar concreto de Piero della Francesca y la repercusión que esto tuvo en su obra) se aborda desde el modelo conjetural que él mismo había teorizado en «Indicios» y en la que, como en *El queso y los gusanos*, la indagación era sobre todo la revelación de un enigma. Por tanto, su nombre queda, ahora sí, irremediablemente vinculado a la

microhistoria, tanto por el hecho de ser corresponsable de la colección cuanto por haber sido el autor del primero de los volúmenes editados.

¿Se aclara con ello el sentido con el que cabía interpretar la noción de lo microhistórico? En Ginzburg, al menos, no, a no ser que hagamos una yuxtaposición con todos los elementos que han ido apareciendo y le demos una coherencia y una continuidad que no tienen. Por tanto, no es extraño que en aquel texto de 1994 en el que se pronuncia retrospectivamente sobre el asunto, el propio historiador nos remita a un colega suyo, a Giovanni Levi. Y ello por dos razones. La primera por ser Levi el importador de la noción en el ámbito histórico; la segunda, por ser Levi justamente quien realiza el retrato más acabado de los microhistoriadores, la reflexión de conjunto que da orden y congruencia a lo dicho y hecho por unos y otros. En consecuencia, es allí donde parece que debemos dirigirnos ahora para averiguar finalmente lo que Ginzburg no dice. Pero con una advertencia, que el propio historiador italiano plantea en 2015 para *Serious Science*: «La microhistoria fue un proyecto conjunto que había sido propuesto por un grupo de historiadores italianos a finales de los años 70 —Giovanni Levi, Eduardo Grendi, Carlo Poni, yo mismo—, pertenecientes más o menos a la misma generación. Hubo muchas conversaciones en torno a la revista *Quaderni Storici*, una revista histórica italiana; cada uno de nosotros llegó a este proyecto con diferentes intereses. Así que mi propio enfoque de la microhistoria es diferente del enfoque de Giovanni Levi, y así sucesivamente «.

2. Si Ginzburg subtitula su declaración sobre la microhistoria con el elocuente enunciado de «dos o tres cosas que sé de ella», Giovanni Levi no es mucho más explícito e incluso llega a mostrarse escéptico sobre la posibilidad de decir algo sistemático. En efecto, un poco antes de esa exposición de Ginzburg, en 1991, Levi había aventurado su parecer en *New Perspectives on Historical Writing* (*Formas de hacer historia*), el volumen editado por Peter Burke. En este ensayo trata de describir los avances logrados en este ámbito poniéndolos en paralelo a aquellos otros conseguidos en diferentes ramas de la disciplina. El rasgo general que destaca es la ausencia de una ortodoxia de escuela. Por el contrario, las prácticas serían diversas, las referencias teóricas serían múltiples, combinadas de forma ecléctica y, en fin, los trabajos resultantes serían muy variados. A pesar de todo, habría algunos elementos comunes que permitirían hablar de cierta identidad entre los microhistoriadores.

A juicio de Levi, las características compartidas por quienes ejercen esta práctica historiográfica serían las siguientes: «la reducción de escala, el debate sobre la racionalidad, el pequeño indicio como paradigma científico, el papel de lo particular (sin oponerse, sin embargo, a lo social), la atención a la recepción y al relato, una definición específica de contexto y el rechazo del relativismo».

Lo primero que llama la atención de esta síntesis es su brevedad y su enunciación, algo confusa, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de la descripción de una corriente historiográfica, lo cual parece confirmar las dificultades que Levi confiesa

a propósito de la sistematización de sus características. Así, junto a afirmaciones que describen rasgos (la reducción de la escala, el papel del indicio o el rechazo del relativismo) hay otras que no designan atributos específicos (cuál es ese debate sobre la racionalidad, qué papel desempeña lo particular, qué atención es esa que se presta a la recepción y al relato, cuál es la definición específica de contexto). Hemos de ir, pues, a los contenidos explícitos que preceden a esta presentación final.

Para Levi, la microhistoria surge en el contexto de la crisis del marxismo y, por tanto, sus practicantes serían investigadores que habrían abandonado modelos conceptuales fuertes y que se propondrían el análisis de objetos concretos, buscando «una descripción más realista del comportamiento humano». Por tanto, sus análisis concretos tendrían como objetivo evaluar la libertad del sujeto dentro del conjunto de reglas que limitan su acción, algo que remitiría a esa característica presentada bajo el rótulo del debate sobre la racionalidad. Sin embargo, no hay en el ensayo alusión explícita al concepto, aunque era una de sus preocupaciones centrales.

En efecto, si nos detenemos en el libro más conocido de Levi, *La herencia inmaterial*, podremos apreciar que, más allá de la rareza del personaje tratado (un exorcista), la racionalidad es aquello que guía la investigación. Si el objetivo es una descripción más realista del comportamiento humano, en ese caso la acción racional descrita no puede ser la del tipo ideal supuesto en el *homo oeconomicus*. Es decir, cuando el investigador toma como objeto de análisis un individuo, debe tener en cuenta que el escenario de sus decisiones es un contexto concreto, uno en el que encuentra su esfera de libertad más allá de las restricciones y donde su elección es tentativa, basada en la experiencia. Así pues, a pesar de no desarrollar estos aspectos y presentarlos de forma tan sumaria en su ensayo sobre la microhistoria, ese rasgo acaba siendo determinante. Por lo demás, que este atributo cobre una importancia capital para Levi describe más su propia posición que la de, por ejemplo, Ginzburg, en quien ese debate no está planteado de manera explícita.

Inmediatamente después, Giovanni Levi remite al lector a lo que en esencia parece constituir el elemento central de esta práctica: «la reducción de la escala de observación», reducción que iría unida al «análisis microscópico» y al «estudio intensivo del material documental». Este rasgo, tal y como Levi lo presenta, no implica necesariamente tratar o analizar objetos pequeños, sino que supone adoptar un enfoque analítico que es independiente de las dimensiones de lo que se estudia. En ese sentido, el microscopio es la metáfora que describe de qué modo el historiador se enfrenta al objeto. En realidad, cuando un científico aplica una lente en su laboratorio aumenta la visión de lo que era imperceptible y, sin embargo, central en la vida orgánica.

Del mismo modo, podría decirse que el microscopio del historiador agranda objetos que tradicionalmente no habrían sido observados permitiendo así una mirada más intensa. Este asunto ya había sido abordado con anterioridad por Levi, en particular en un artículo de 1981 titulado «Un problema di scala». Allí se preguntaba cómo puede un historiador estudiar y describir sistemas de grandes dimensiones sin perder por ello de vista la situación concreta de la gente real y de su vida; o al revés, cómo pueden

describirse las acciones de una persona sin perder de vista la realidad global que las limita. La aproximación micro, dice entonces, permite solucionar ambos problemas al insertar los objetos en su contexto.

Si no se afronta el problema de la dimensión oportuna que exige el análisis de los fenómenos históricos, podemos caer en una serie de mecanicismos explicativos basados además en dos premisas ciertamente discutibles. Por un lado, aquella según la cual las situaciones locales sólo son el reflejo de lo general, un mero ejemplo; por otro, aquella según la cual hay un orden de relevancia que establece dicotomías tales como ciudad/campo, culto/ignorante, etcétera, dicotomías en las que el primer término tiene un sentido positivo que derivaría del progreso y de la dirección de la historia. Así pues, la pequeña escala permite captar, concluye Levi, el funcionamiento «real» de aquellos mecanismos que a nivel general quedan sin explicar.

Entre los autores que Levi cita en los años noventa, para fundamentar esa posición, y que podrían ser referentes o interlocutores polémicos de esta perspectiva, están Frederik Barth y Clifford Geertz. Mientras al primero sólo le dedica breves alusiones, al segundo le presta una mayor atención. Lo que le interesa de este último es la «descripción densa», pues le permite vincular la historia (micro) con la antropología (interpretativa). Tanto en una como en otra se reduce la escala de observación y los objetos tratados están dotados de significados simbólicos que habría que desentrañar de acuerdo con el contexto en el que se insertan. Ahora bien, el problema de Geertz y sus seguidores es doble, dice Levi.

Por un lado, les reprocha que no atiendan suficientemente a la «multiplicidad fragmentada y diferenciada de representaciones», esto es, los significados simbólicos varían histórica y socialmente y, por tanto, no pueden tratarse como abstracciones. Por otro, les imputa una posición relativista o, parafraseando al propio Geertz, una posición *antiantirrelativista*. En este sentido, Levi reproduce la tesis que ya defendiera en 1985 en su «Los peligros del geertzismo», en el que denunciaba la aplicación que de Geertz hiciera Robert Darnton. La crítica fundamental que sostiene es, pues, contra el relativismo. A su juicio, las ciencias sociales habrían tenido en los últimos años una deriva relativista: habría pluralidad de interpretaciones y, más aún, una dificultad cierta en jerarquizarlas. De acuerdo con el antropólogo, esta constatación habría permitido la crítica o incluso la destrucción del etnocentrismo, un auténtico avance cultural y cognitivo. Esta idea era completamente rechazada por Levi, para lo cual adoptaba una posición semejante a la que defendiera simultáneamente Ginzburg contra White. En realidad, los dos historiadores italianos compartían la tesis de Momigliano que ya hemos visto.

Más adelante, en una entrevista concedida en 2010 a la revista *Historia Crítica*, lo volverá a señalar:

> «No tengo ningún problema con Clifford Geertz, sino con el geertzismo, que es diferente. Cuando viví en Estados Unidos, poco más de un año, ningún libro empezaba sin decir 'como dice Geertz', así como los curas dicen 'como dice San Juan'. Era como la Biblia y hacían decir a Geertz todo lo que él no quería decir. Pero hay una cosa de Geertz que yo no comparto: es sorprendente el relativismo que ha producido en sus alumnos

como Robert Darnton. Ahora bien, cuando Geertz estudia la lucha de los gallos o el carisma del rey de Marruecos, no se plantea un problema que es fundamental: ¿por qué clases diferentes identifican el mismo símbolo de la misma manera? o ¿por qué clases altas y bajas participan de distintas festividades en un mismo escenario? La participación de grupos distintos tiene un significado simbólico diferente y creo que en muchos de los escritos de Geertz hay una ausencia de diferenciación social. Yo creo que el historiador debe buscar la complejidad, y esto implica ver las distintas dimensiones de los símbolos en un contexto social.

(...)

Otro problema de Geertz, y que de hecho comparte con los estructuralistas funcionales, es que sólo le interesa buscar las normas sociales y no los abanicos de posibilidades que cada norma produce, pues las normas no producen comportamientos singulares, sino una pluralidad de comportamientos y prácticas. Estos abanicos de comportamientos es lo que los historiadores deben explicar. Quedarse en la norma es lo mismo que quedarse en el símbolo; los historiadores debemos ir más allá y estudiar su relación con los comportamientos y las prácticas sociales».

La incomodidad que Levi muestra frente al geertzismo se basa, pues y en esencia, en el peligro de que la investigación histórica quede reducida a una interpretación de interpretaciones; del mismo modo, a Ginzburg le molesta especialmente que el conocimiento de la realidad se tenga por imposible, dado que las representaciones sólo remitirían a sí mismas y a nada externo. De hecho, uno de los reproches de Ginzburg a White, el de tratar la verdad en términos de eficacia persuasiva, tiene el mismo sentido que el cargo que Levi imputa a Geertz. En ese caso, el problema ya no sería tanto el del escepticismo, el de la imposibilidad de conocer la realidad histórica, cuanto la conversión de la verdad en un asunto meramente hermenéutico, en un conflicto de interpretaciones o, en definitiva, en la asunción de la verdad en términos de pragmática. Ahora bien, ese rasgo antiescéptico o antirrelativista no sería privativo de los microhistoriadores, al menos en el mismo sentido en que sí que lo sería la reducción de escala.

El siguiente rasgo que Levi menciona es el problema de la comunicación con el lector, enunciado quizá algo confuso. En realidad, el historiador se refiere al problema del relato. Parece, en efecto, un aspecto muy relevante: administrar una información, establecer significado y ordenar tal cosa sintácticamente. Dice Levi que la microhistoria lo ha abordado «específicamente». Sin embargo, él sólo le dedica un párrafo.

Al decir de Levi, el relato tendría una doble función. Por un lado, narrar favorece la individualización de los hechos. Con ello evitamos la generalización y la formalización cuantitativa. Es más, con el relato mostramos las elecciones que hacen los sujetos: los individuos optamos entre los intersticios de diferentes sistemas normativos, incluso contradictorios. Por otro lado, narrar permite hacer explícito el procedimiento mismo, la investigación en sí. Permite revelar cuáles son los obstáculos y las limitaciones documentales. Al obrar de ese modo, los microhistoriadores superan la forma tradicional y «autoritaria» del discurso histórico. Ahora bien, la comunicación, añade, no se reduce a un problema de retórica, puesto que el relato obliga sobre todo a preguntarse acerca

de la prueba y la demostración históricas. Por eso mismo cita a Momigliano y acaba poniendo como ejemplo de esa práctica el libro de Ginzburg y de Adriano Prosperi de 1975 titulado *Giochi di pazienza.* El colofón de ese largo párrafo es una ilustración literaria, tomada en este caso de Henry James: *En la jaula*, una *nouvelle* de 1898.

¿Es cierto que la microhistoria ha abordado expresamente el problema del relato? Como sabemos a partir de Ginzburg, pero también gracias a las aportaciones del propio Levi, los microhistoriadores son conscientes del relato, de que narran, pero no parecen haber hecho un análisis específico de las formas de la narración, al menos de las que ellos desarrollan. Ni uno ni otro, ni Ginzburg ni Levi, dicen palabra sobre el aspecto estético que se asocia al conocimiento. A lo sumo, remiten a Momigliano. Además, Levi nos sorprende citando *Giochi di pazienza.* Recordemos que se trata de un libro verdaderamente experimental, en el sentido de que subraya la presencia del observador, de los observadores, presencia que se hace evidente hasta el punto de incorporar las incertidumbres, los errores, las conjeturas sucesivas y, en fin, los «andirivieni della ricerca».

La obra de Ginzburg y Prosperi es en realidad un comentario histórico-filológico sobre un tratado italiano del siglo XVI, un tratado que se ocupa de la figura de Cristo. Para glosarlo, los autores se sirven de la metáfora del juego en dos vertientes: la connotación de regla, de código que no puede vulnerarse impunemente; y el sentido de diversión, el de la partida observada por cada participante desde su punto de vista y experimentada con placer. Justamente por eso, Ginzburg y Prosperi hablan de sí mismos, del mito de la objetividad y de cómo enfrentan la escritura del texto divirtiéndose. Ahora bien, lo que motiva la cita de Levi es que *Giochi* sería un ejemplo del «proceso de construcción del razonamiento histórico». Y lo que sorprende es que aluda a ese volumen, poco conocido y poco difundido en comparación con su alternativa a efectos ilustrativos: *El queso y los gusanos.* Por su parte, Ginzburg ni siquiera alude a *Giochi* cuando aborda la cuestión del historiador-narrador en «Microhistoria: dos o tres cosas».

También resulta atractivo y sorprendente que Levi aluda a una obra de Henry James para tomar a su protagonista (una telegrafista) como metáfora del oficio de historiador. *En el arte de la ficcion*, James describía la novela como una casa con múltiples ventanas o una lámpara que ilumina con diferentes focos de luz. Por eso, según la ventana que se escoja o según el foco que alumbre, la perspectiva varía y la información que se obtiene cambia de acuerdo con quien observa y la posición que ocupa. *En la jaula* está narrada en tercera persona, pero con el punto de vista del personaje principal. La novela está protagonizada por una humilde telegrafista londinense que recorre el mundo exterior, el de las clases altas, a partir de los telegramas que tramita. En su trabajo, ella reconstruye con los indicios que tiene a su alcance la vida de quienes frecuentan la oficina postal y la existencia de los destinatarios. Para Levi, esta telegrafista emprende una tarea similar a la que llevarían a cabo los microhistoriadores, pues también se basan en una materia prima escasa y fragmentaria, en lo que se conserva (los documentos), y no se resignan a ignorarlo todo del mundo exterior, de modo que se ocupan de reconstruir aquello que pudo ocurrir y las interpretaciones que son más acordes.

En realidad, el ejemplo de la telegrafista es ambivalente. Por un lado, es una jovencita que no se resigna a la mediocridad y que ejercita su mente con las posibilidades que el mundo exterior le ofrece. Sin embargo, si es tan inquieta, en parte se debe a que cultiva su fantasía con novelas de medio penique que describen fabulosamente esa vida elegante a la que ella aspira. Y «¿qué no producirá», dice el narrador, «la percepción embotada de una muchacha con un cierto tipo de alma al ser estimulada?». Lo que produce es conocimiento aproximado y parcial de ese mundo externo, un conocimiento en ocasiones sorprendentemente fiel; pero también produce fantasías que no se corresponden en absoluto con la realidad. Es decir, la novela es una metáfora de la necesidad de saber, de la necesidad de conjeturar acerca del mundo que ignoramos, pero también es una alusión a la dificultad, a la ambigüedad y a la escasez informativas que nos da nuestro punto de vista, puesto que la joven telegrafista, creyendo disfrutar con «el placer inofensivo de saber», no sabía e inventaba parte ese mundo.

En todo caso, el asunto de la comunicación está relacionado con el anterior, con el del antirrelativismo. En la entrevista que hemos citado, y refiriéndose a Hayden White, Levi dirá:

> «Hayden White, de quien soy un gran amigo, ha cambiado mucho su perspectiva desde el momento en que escribió *Metahistoria*, pues antes pensaba que la historia pertenecía al mismo género de las novelas. Teniendo esto en cuenta, hay dos puntos del debate que quisiera resaltar. El primero es que la historia se ocupa de la verdad. A esto se podría objetar diciendo: también la novela se ocupa de un tipo de verdad, aunque no se rija para ello en la búsqueda de documentos. El segundo punto, más importante para mí, tiene que ver con la escritura y la relación entre investigación y comunicación. Así, por ejemplo, los historiadores escriben cada año el mismo libro, revisando los planteamientos anteriores sobre un problema y arrojando nuevas interpretaciones históricas sobre una misma temática. Los novelistas, por el otro lado, no trabajan así. Nosotros pensamos que el esfuerzo de las ciencias sociales es acercarse a la realidad y comunicarla. El problema es que el esfuerzo de los historiadores es de dos tipos: acercarse a la verdad y comunicar la verdad. Son dos operaciones muy diferentes, porque nosotros trabajamos sobre montañas de documentos y después debemos reducirlas a doscientas páginas. Con esto hacemos una operación de comunicación».

Las últimas características descritas por Levi para la microhistoria (los indicios, lo particular y el contexto) aparecen condensadas en un breve párrafo en donde los indicios, como forma de conocimiento, permiten averiguar las características de lo particular, insertándolo en el contexto del que formaría parte. En realidad, en lo único que se extiende es en la cuestión referida al contexto. Tal vez, que se extienda sobre ello se deba a la importancia que los microhistoriadores le dan. De hecho, el propio Ginzburg también coincide en esa relevancia, puesto que es lo único que identificaría investigaciones muy diversas (las de los microhistoriadores) realizadas a partir de objetos muy variados. Sin embargo, no explica el significado que para él tiene entonces ese término. En cambio, Levi trata de aclararlo y de sistematizar sus usos.

En general, por contexto pueden entenderse dos cosas. Por un lado, y de manera más convencional, el espacio próximo en el que sucede un hecho, espacio concebido como el sistema de significados al que pertenece. De acuerdo con esta acepción espacio-temporal, el contexto puede examinarse de dos maneras: de una forma funcionalista-determinista (lo particular queda explicado por lo general) o de una forma microhistórica (lo particular revela, al reducir la escala, las incoherencias de lo general).

Por otro, y en un sentido más heterodoxo, hallamos en Levi un concepto de contexto como ejercicio de comparación y de vinculación de elementos individuales, alejados en el tiempo y en el espacio, a los que se pone en relación por similitudes indirectas, por analogías, por parecidos de familia. Es decir, éste es el modelo que Ginzburg utiliza inspirándose en Wittgenstein. En efecto, tal y como veíamos al hablar de *El queso y los gusanos* e *Historia nocturna*, Ginzburg establece filiaciones extratemporales y extraespaciales para mostrar las corrientes culturales que subterránea o explícitamente vinculan fenómenos diversos.

El aspecto más curioso del recorrido de Levi por la microhistoria es quizá que, después de haber enumerado los diversos rasgos que la caracterizan, haya conseguido hacerlo sin aludir al texto más evidente y esperado: *El queso y los gusanos*. De hecho, este olvido resulta muy significativo y permite releer las diferentes alusiones que hay en el texto a Carlo Ginzburg: la primera, a su libro sobre Piero della Francesca, para ejemplificar, entre otros casos, la reducción de escala; la segunda, a *Giochi*, para ilustrar entre paréntesis una de las características del relato microhistórico; la tercera, a «Indicios», porque allí se plantearía el problema de la descripción formal y científica de lo particular; la última, a «El nombre y el cómo», precisamente para indicar en nota que se trata de un manifiesto inicial ya «superado en gran medida». Es decir, Levi no siempre cita lo más importante de la obra de Ginzburg y aquello a lo que alude está en ocasiones fuera de su lugar más evidente. Así, por ejemplo, el lector podría esperar que la cita de «Indicios» hubiera aparecido también en el momento en que debe exponer esa característica de la microhistoria que consiste en acceder al conocimiento del pasado a través de indicios.

En realidad, aunque Levi intente ofrecer una pauta coherente de lo que la microhistoria significa para quienes la practican, él mismo no identifica completamente su trabajo y sus métodos con los que utiliza Ginzburg. Así, en las diversas entrevistas que Levi ha concedido, acostumbra a marcar las diferencias que los separan, la mayoría de ellas de orden personal e intelectual. La más clara quizá es la que establece en 2014 en un artículo publicado en la *Revista Tempo*:

> «Hay muchas técnicas. Voy a usar como ejemplo a alguien que, para mí, es un gran escritor, antes y además de un buen historiador: Carlo Ginzburg. Tiene la capacidad de decir en la página 200 lo que quería decir. Generalmente, hablamos en la primera línea de lo que queremos decir. 'Este libro demostrará que ... etcétera'. Carlo Ginzburg, no. Él guía al lector a lo largo de 200, 250 páginas, por calles misteriosas. No sabes a dónde irás. Al final, muchas veces, dice: 'esa era una calle sin significado'. Pero al final, dice adónde

quiere conducirnos. Creo que esta técnica es muy persuasiva. Una de las causas del éxito de Carlo Ginzburg es su capacidad literaria, su capacidad de convencer, porque el lector ya está hipnotizado cuando llega a la página 200, inmerso en un laberinto y ansioso por saber lo que va a suceder al final. Es como una novela policiaca. No es ninguna coincidencia que a menudo Ginzburg establezca relaciones entre historia y novela detectivesca, porque nuestra investigación, muchas veces, es semejante a la investigación policial, buscamos cosas sin saber quién es el asesino».

En el caso más extremo, en otra entrevista publicada años antes, en 1995, en la revista argentina *Estudios Sociales*, sugería que la «buena» historiografía se divide en dos grandes corrientes: la que forman los historiadores «éticos» y aquella otra que constituyen los historiadores «estéticos». Pues bien, él se incluye en la primera y a Ginzburg lo conceptúa de acuerdo con la segunda, junto con, por ejemplo, Robert Darnton.

¿Qué deberíamos entender aquí por ético y estético? Según añade, por estético habría que entender a aquel historiador que siente sobre todo «la pasión del juego intelectual». Por el contrario, ético sería aquel investigador que siente sobre todo «la pasión moral». Levi no nos aclara lo que esto último significa. Sea como fuere, nadie puede negar que Carlo Ginzburg ha mostrado explícitamente su pasión moral, aunque ésta quizá no coincida con la de Levi.

Sea como fuere, Levi volverá más tarde sobre el significado de esta corriente en diversas ocasiones. Por ejemplo, entrevistado en 2004 para la revista *Contrahistorias*, se le invita a hacer un balance. Su respuesta es que no sabe muy bien qué decir: «no lo sé. No hago ningún balance de la microhistoria. Pienso que es como si tú me preguntaras ¿cuál es el balance que haces del marxismo?». En suma, la considera como algo importante, algo que aún tiene mucho que ofrecer, una práctica, que no una teoría, pero mal interpretada. Sobre eso mismo, en cambio, se extenderá años después, en un texto aparecido en 2013 y titulado precisamente «Repensando la Microhistoria Italiana». Nos dirá entonces que pocas experiencias historiográficas han suscitado tantos equívocos como ésta, y el principal sería haberse fijado más en los temas que sus practicantes escogían y menos en sus métodos, que sería lo importante. Pero incluso aquellos que se han fijado en parte en sus métodos, habrían errado en su comprensión. Entre ellos estaría incluido el propio Peter Burke, al menos en lo dicho en 2008 en su ensayo «The Invention of Micro-history»: «en la opinión de Burke, la novedad y la caracterización de la microhistoria italiana están entonces referidos a sus contenidos, a la historia vista desde abajo, a la atención dada al individuo y al acontecimiento como críticas del carácter cognoscitivo que la antigua historia creía tener antes de la crisis de las grandes ideologías, y como expresión de la investigación de la verdad del pasado, así como en la disolución de la historia dentro de la narración y la ficción».

Frente a esas afirmaciones, Levi entiende que la microhistoria nació «de la necesidad de recuperar la complejidad del análisis, del rechazo frente a esas lecturas esquemáticas y generales, y del ánimo de tratar realmente de investigar cómo es que se originaban los comportamientos, las elecciones y los vínculos de solidaridad». Y los referentes también

estarían claros: Gramsci, el marxismo británico, los antropólogos o Natalie Zemon Davis. Todo ello estaría, a su modo de ver, en el manifiesto que acompañó a la colección «Microhistoire», que reproduce acto seguido y en el que, entre otras cosas, se decía:

> «la microhistoria quiere ser sobre todo una tentativa: la de describir o narrar sin esconder las reglas del juego que el historiador ha seguido en su investigación histórica. Y esto, ciertamente, no sólo con la referencia a los documentos, lo que es parte de la ética profesional normal. Sino más bien con la declaración abierta del proceso a través del cual la historia que es presentada ha sido construida: los caminos correctos y los caminos fallidos, la manera en que las preguntas han sido formuladas y la manera en que las respuestas han sido buscadas. (...) Porque tal vez los verdaderos excluidos en la atención de los historiadores no son tanto los protagonistas olvidados de los procesos y de los hechos históricos, sino más bien los lectores, extraviados entre genéricas interpretaciones generales (...).
>
> Así, la microhistoria italiana no es necesariamente y sobre todo la historia de los excluidos, de los pequeños, de los que se encuentran lejos de los reflectores de la historia. Sino que quiere ser más bien la reconstrucción de momentos, de situaciones y de personas que, investigadas con un ojo analítico dentro de un ámbito circunscrito, recuperan entonces su verdadero peso y su verdadero color, no como simples ejemplos a falta de una explicación mejor, sino como referencias de los hechos en la complejidad absoluta de sus contextos, dentro de cuales esos hombres se mueven».

Dicho de este modo, las palabras claves que Levi subraya estarían muy claras: «lente, microscopio, experimento, contexto, complejidad, elección, vínculos, intersticios, conflicto, punto de vista. Una serie de prácticas y de métodos, mucho más que una teoría». A partir de ahí, seis serían sus rasgos fundamentales: a) se preserva lo irrepetible, el caso particular, haciendo posible a la vez la generalización, sobre todo de las preguntas que se hacen; b) no es una investigación, pues, de lo típico, porque el caso típico no existe, sino que existe la pregunta, que tiene una validez general; c) no opone grandes narraciones a relato individual, no aísla el hecho en cuestión, sino que lo examina de manera rigurosa para reconstruir un fragmento importante de la verdad; d) cambia con ello la imagen de la realidad, recuperando la incertidumbre, la incoherencia, la no linealidad; e) al insistir en la parcialidad del conocimiento, muestra que es posible descubrir otras perspectivas y plantearse otras preguntas; y e) en el caso italiano, además, incorpora un vínculo con la crítica política, propia de un grupo de historiadores marxistas un tanto heterodoxos («ubicados en posiciones liberal socialistas»). A esos rasgos se une un séptimo, que funciona como corolario y resumen, pero que curiosamente no es sino la cita literal de lo ya dicho en 1991. De modo, que volvemos también con Levi al punto de partida.

En suma, pues, hemos constatado también en este historiador cierta dificultad para sistematizar y definir la corriente de la microhistoria. «Consideraciones melancólicas», las llamará en el texto que acabamos de citar. En realidad, se trata de una nostalgia que le hace remitirse a 1991, fecha en la que dudaba de la «confianza» que pudiera merecer su exposición, confianza en el sentido de que pudiera aclarar fielmente esas características de grupo. Por eso, se escudaba calificando su texto de autorretrato, un autorretrato en

que el observador se incluye en lo observado y en que no habría suficiente distancia para apreciar perfiles evidentes o no tan evidentes.

Recordemos ahora que Ginzburg acaba su texto sobre la «Microhistoria: dos o tres cosas» aludiendo a esa misma idea, pero indicando que él no habría sido capaz de llegar al autorretrato. ¿Por qué razón? Por carecer el observador de una imagen fija que pudiera ser descrita establemente. Por eso, Ginzburg remite a Levi. Pero también este último reenvía al lector a otro lugar. Si se quiere conocer «el intento más coherente» de interpretación sobre la microhistoria, concluye Levi, se ha de acudir a Jacques Revel. ¿Qué cabe pensar de que los principales microhistoriadores esquiven esa definición precisa que les compete?

3. Según Levi, e incluso el propio Ginzburg podría asumirlo, no hay nada de casual en que la microhistoria carezca por esas fechas de textos teóricos. Eso se explicaría por el hecho de ser una práctica con referencias teóricas múltiples y heterogéneas. Ahora bien, no parece lógico que haya tenido que ser un historiador francés quien primero definiera la corriente. Lo paradójico en este caso no es la nacionalidad de Revel, sino su adscripción evidente a los *Annales*. Es decir, lo que, de entrada, parece un producto netamente italiano acaba siendo presentado, definido y redifundido desde las instituciones galas.

En principio, a juicio de Jacques Revel, el interés de los historiadores franceses por la microhistoria se haría evidente sólo a partir de la traducción «del gran libro de Giovanni Levi, *La herencia inmaterial*». De hecho, el texto al que nos remite Levi es precisamente la larga introducción que Revel hace cuando Gallimard lo publica bajo el título de *Le Pouvoir au village* (1989). Ese prólogo, titulado «L'histoire au ras du sol», se extiende en pormenores diversos referidos al volumen, a la microhistoria y a su contextualización historiográfica. En cualquier caso, dicho texto será reformulado poco después e incluido en 1996 en un libro colectivo que, bajo la dirección del propio Revel, lleva el título de *Juegos de Escalas. Experiencias de Microanálisis*.

Tomemos esta última versión, rotulada como «Micro-análisis y construcción de lo social», en la que Revel aborda las consecuencias teóricas de la perspectiva micro, así como sus desarrollos historiográficos. El texto parte de una paradoja. Por un lado, la corriente es un espacio intelectual en el que se han desarrollado importantes debates epistemológicos. Por otro, su trascendencia ha sido escasa, dada la falta de una infraestructura institucional y programática que le diera resonancia. A partir de ese primer elemento, nos presenta la contextualización historiográfica, para centrar luego su reflexión en lo que constituye su elemento más característico: el cambio de escala. Tanto para él como para Bernard Lepetit, otro de los autores incluidos en *Juegos*, esa perspectiva es ante todo el síntoma de un fenómeno más general, el de la crisis de confianza que habría aquejado a los historiadores sociales.

Establecido lo anterior, Revel pasa a explicitar en qué consiste la escala micro. Para ello, presenta algunos de los raros textos programáticos del proyecto. Así, el referente más lejano lo hallaríamos en 1977, con un artículo de Edoardo Grendi titulado

«Micro-analisi e storia sociale»; le seguiría otro de Ginzburg y Poni que, en francés, llevaba por título «La micro-histoire» y que es el que ya conocemos: «El nombre y el cómo». En ese año, en 1979, detiene la prospección cronológica e ilustra las ventajas de ese nuevo enfoque con algunos ejemplos, entre ellos el de *La herencia inmaterial*, de Giovanni Levi. En el siguiente punto, Revel conecta la renovación emprendida por los microhistoriadores con la historia social más reciente, es decir, trata de establecer la posible relación entre el cambio de escala y el estudio de entidades propiamente sociales. El resultado, nos dice, ha supuesto replantear las categorías generales del análisis al confrontarlas con el espacio local. Ello permite privilegiar el estudio del individuo, sus formas de agregación, los lenguajes de los que se sirve y que comparte, así como las identidades sociales a las que pertenece.

A continuación, Jacques Revel somete estos hallazgos a un objeto histórico tradicionalmente asentado sobre escalas de observación macro: el Estado moderno en Europa, entre los siglos XV y XIX. En realidad, este apartado reemplaza ahora las páginas que en 1989 había dedicado al libro de Levi, lo que le conduce a subrayar uno de los problemas con los que se enfrentan tanto los microhistoriadores como sus críticos: el de la representatividad y, por tanto, el de la generalización de sus resultados. Sin embargo, Revel no aporta una visión propia sobre este asunto, sino que remite al texto ya citado de Grendi, al paradigma indiciario de Ginzburg y a *La herencia inmaterial*, de Levi. Finalmente, el último rasgo que aprecia en la renovación de estos investigadores es el que hace referencia a las técnicas narrativas. En concreto, los microhistoriadores se plantearían explícitamente los procedimientos de la exposición, del relato y las formas de escribir historia, algo especialmente visible en algunas obras de Carlo Ginzburg y en la ya citada de Giovanni Levi.

En lo esencial, pues, Revel desarrolla los argumentos que presentara en 1989 y que, no debemos olvidar, son a los que nos remite Levi. En efecto, allí sintetizaba mejor los rasgos de la microhistoria. A su juicio, había tres que podrían considerarse como los más significativos: la consciencia explícita de la construcción del objeto; la dimensión experimental del trabajo; y la atención expresa a las formas argumentativas. Así pues, construcción, observación y argumentación serían los tres ingredientes característicos de esta práctica o, mejor dicho, la consciencia de esos tres procesos. El libro de Levi sería, a juicio de Revel, un ejemplo extraordinario de esa conjunción, hasta el punto de ser la complejidad su guía de lectura. De hecho, podría ampararse bajo una máxima paradójica: ¿para qué hacerlas simples si las podemos complicar? Dicho de otro modo, la tarea del observador no es leer la realidad que estudia con unos instrumentos que la simplifiquen, sino tratar de enriquecerla introduciendo en el análisis el mayor número de variables.

Así pues, lo que Revel aporta a la definición de la microhistoria es semejante a lo que nos decía Giovanni Levi, incluso utilizando los mismos referentes literarios, como es el caso de Henry James. Con todo, hay al menos tres diferencias evidentes. La primera es la relación contextual explícita entre *Annales* y la microhistoria, pues

le otorga a la corriente francesa un ascendiente sobre la microhistoria mayor del que hasta ahora se le había reconocido. La segunda diferencia radicaría en el peso dado al antirrelativismo o, más bien, el hecho de que el historiador francés no lo mencione en ningún momento. La tercera sería, en fin, el papel que otorga a Edoardo Grendi, en particular a su ensayo «¿Repensar la microhistoria?», incluido también en *Juegos*. En realidad, había sido publicado en 1994 en alemán, en un libro coordinado por Hans Medick y dedicado a la microhistoria, y reproducido inmediatamente en italiano en el número 86 de *Quaderni Storici*.

¿Cuál es el uso que hace Revel de Edoardo Grendi? Además de lo que señala en la presentación del volumen, lo cita en dos ocasiones. La primera para destacar su condición de pionero y la segunda para recordarnos que es el autor de una fórmula retórica contradictoria, de un oxímoron, el de lo excepcional-normal. Por tanto, dada su importancia, cabe preguntarse si tal referencia ya había sido tenida en cuenta por Levi o Ginzburg en sus respectivos ensayos sobre la microhistoria. Pues bien, Levi lo cita a propósito de ese mismo oxímoron, pero sin relacionarlo directamente con el programa de la microhistoria.

Algo parecido puede decirse de Carlo Ginzburg. Para él, lo «excepcional normal» alude, en primer lugar, a objetos de investigación extraños que violentan las expectativas y que permiten describir lo corriente desde su reverso; alude también a aquella documentación más improbable que a la vez es potencialmente más rica o informativamente más reveladora. Así pues, todo parece indicar que, o por objeto o por documento o por ambas cosas a la vez, lo «excepcional-normal» se acomoda bien al tipo de investigación, de caso o de fuente que abordan.

Es decir, Menocchio y el exorcista que protagoniza *La herencia inmaterial* les sirven para, partiendo de hechos y de individuos extraños, mostrar las sociedades que los acogen o los excluyen y las ideas o las prácticas que comparten o rechazan. De este modo, se puede entender perfectamente por qué Ginzburg insistía en *El queso y los gusanos* en que «de la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación». Estos personajes no son, sin más, delirantes; son, eso sí, excepcionales, aunque por ellos se exprese también la normalidad de su época. Además, lo «excepcional-normal» en estos autores tiene que ver también con los documentos. Aunque las fuentes no sean equivalentes, al menos informativamente, lo cierto es que en ambos casos derivan de procesos criminales emprendidos por los tribunales eclesiásticos.

Ahora bien, Carlo Ginzburg hace otro uso de la obra de Edoardo Grendi, un uso que es más importante. En «Microhistoria: dos o tres cosas», le reconoce la difusión en la historiografía italiana de la expresión «microanálisis». No obstante, la nueva etiqueta de «microhistoria», cuya paternidad atribuye a Levi, la habría reemplazado, algo en lo que, añadiríamos, juega un importante papel la colección «Microstorie». Por tanto, si a Grendi sólo hay que adjudicarle la autoría de una voz y de un oxímoron afortunado, podríamos entender que Levi y Ginzburg no siempre le den un lugar central en el iti-

nerario de la corriente. El primero sí lo hará en aquel texto ya citado de 2013, donde lo considera «el verdadero padre de la microhistoria». En ese mismo año, en una discusión aparecida en la revista *Cromohs*, Carlo Ginzburg aceptará algo semejante, al aclarar el significado del mencionado oxímoron:

> «El 'oxímoron efectivo' de Grendi apareció en un ensayo que data de 1977, un año después de *El queso y los gusanos*. Grendi hablaba sobre 'microanálisis'; su sinónimo, 'microhistoria', será ampliamente utilizado poco después. Ambos términos se refieren a la perspectiva analítica de la investigación, no a las dimensiones reales o simbólicas de su objeto. Es significativo que Grendi, para ilustrar su asunto, planteara una pregunta sobre un fenómeno a gran escala: '¿La industrialización, ha distinguido o estandarizado las estructuras sociales?' Su respuesta fue que éste es un problema para la historia comparada, que debe abordarse a través de una serie de casos 'quizá considerando previamente tipologías'. (...) En otras palabras, la 'microhistoria' tiene una validez propia. Pero la relación entre las dos perspectivas existe, y se despliega (como Grendi señaló agudamente) a través de la historia comparada».

Sin embargo, lo que hace Revel es enfatizar eso mismo desde mucho antes, situando a Grendi claramente como eje central, poniéndolo como ejemplo de la diversidad de las prácticas microhistóricas. Veamos, pues, si en efecto hay que conceder a Grendi algún peso en esta reflexión historiográfica y, por tanto, en la definición de dicho programa.

4. Edoardo Grendi fue un modernista italiano de larga trayectoria profesional y autor de estudios muy diversos, entre los que destacan los dedicados al movimiento obrero inglés y la sociedad victoriana, algo que hay que poner en relación con sus estancias en aquel país. Eso explicaría también que ejerciera como introductor en Italia de figuras procedentes de la cultura anglosajona y, en especial, de la antropología y de la historiografía inglesas, desde Karl Polanyi a Edward Palmer Thompson. A todo ello habría que añadir su activa participación en debates historiográficos muy variados, algunos de los cuales él mismo promovió o provocó.

Ahora bien, no nos interesa aquí trazar su biografía intelectual, sino evaluar ese papel que se le atribuye en la difusión de la perspectiva micro. Y para ello nada mejor que acudir a ese texto de Grendi que Revel incluye en *Jeux* y que acompaña al de Ginzburg y otra vez al del propio Revel en sus versiones alemana e italiana. El título del artículo de Grendi es, como los de sus vecinos, ambiguo («¿Repensar la microhistoria?») y, como los otros, es fruto del encargo de Hans Medick para el volumen alemán ya citado. Un elemento significativo es, de entrada, el contraste que hay entre ese mismo título (*microstoria*) y los usos del prefijo *micro* que encontramos en el texto. En realidad, Grendi emplea casi siempre la expresión microanálisis y, en muy pocas ocasiones, la del epígrafe que encabeza su ensayo. ¿Es sólo una cuestión de nombres?

Para Grendi, la propuesta historiográfica del microanálisis tiene un carácter colectivo, pero no en el sentido de homogeneidad, sino en el de su contrario. Por tanto, no existiría ni una consciencia de escuela ni textos fundadores El microanálisis sería a una

forma de entender la historia como una práctica, con gran conciencia teórica, y como una forma de heterodoxia en un país marcado por ideas preconcebidas y en un medio académico propenso a la historia-síntesis. Por tanto, el microanálisis es para él una forma de ser más exigentes con la investigación, de explorar objetos no (o mal) tratados por la historiografía italiana. Según indica, la historiografía del momento ha abusado de determinados conceptos —Estado, familia, mercado y estratificación social— hasta el punto de cosificarlos, empleándolos de forma descontextualizada. En cambio, su propuesta supone utilizar esas categorías desde otra perspectiva, traduciéndolas al terreno de las relaciones interpersonales, lo cual obliga a reducir la escala de observación.

A juicio de Grendi, este tipo de examen no es, en principio, muy diferente del *network analysis* y del que habrían practicado los antropólogos sociales, al menos en la tradición anglosajona, es especial Karl Polanyi, Norbert Elias y Fredrik Barth. De este conjunto de autores, aquel que mayor relevancia tendrá en su trayectoria intelectual es, sin duda, Karl Polanyi, al que citará y reseñará, además de dedicarle un volumen en 1978: *Polanyi. Dall'antropologia economica alla microanalisi storica.* Si Polanyi es central para Grendi se debe a dos razones. La primera es por la idea de la economía incorporada en la sociedad. En otros términos, la imposibilidad de separar en el pasado la esfera económica de las relaciones sociales de las que depende. Su gran libro, *La gran transformación* (1944), que despertará la admiración de Levi, de Grendi y de otros historiadores en la época, se había dedicado precisamente a mostrar en qué consiste la ruptura de la modernidad: el liberalismo ha definido una esfera económica separada de la sociedad y, por tanto, de las interferencias seculares que la habían caracterizado. La segunda razón radica en los conceptos clave de los que se había servido para estudiar el mercado: reciprocidad, redistribución e intercambio. Esas categorías le permiten distinguir momentos históricos diferentes a la hora de analizar la transferencia de bienes económicos y la lógica implícita en la que cada uno de ellos se apoya.

Así pues, citando a Raymond Firth, otro de los grandes autores de la tradición antropológica del que Grendi había realizado una antología, el historiador italiano nos dice con toda claridad lo que le interesa de la contribución de la antropología: es una investigación social hecha con un detallado trabajo de campo, hecha con una observación analítica profunda. De alguna forma, esa investigación puede ser definida como es términos micro. Y todo ello reforzado con una componente teórica y con unas tradiciones conceptuales elaboradas al estudiar la unidad doméstica, la comunidad o el mercado. Por tanto, investigación empírica y conciencia teórica, como diría Grendi años después, son los componentes de su propuesta.

Al lado de Polanyi, lo que más llama la atención de aquella breve lista de referentes teóricos son otras dos cosas. Por un lado, la presencia de Norbert Elias; por otro, la ausencia de E. P. Thompson. En el primer caso, que recurra a este sociólogo alemán puede deberse a la distancia creciente que el propio Grendi iba marcando con respecto al individualismo metodológico, distancia que cabe atribuir a la insatisfacción que le provocaba la concepción del *homo clausus*. Es decir, Elias aborda las relaciones sociales

sirviéndose de un legado freudiano, estudia las restricciones a las que se someten los individuos y observa los resultados de aquellos procesos históricos que configuran la sociedad moderna, que van más allá de una perspectiva intencional. Por el contrario, si la ausencia de Thompson provoca extrañeza es porque se trata de un historiador al que valora especialmente, con el que comparte un mismo objeto de investigación y a quien difunde y prologa en la colección «Microstorie», con la ya citada *Società patrizia, cultura plebea.*

En efecto, la difusión de Thompson en Italia se debe al propio Grendi y, cuando en 1981 haga balance de la obra del historiador inglés, subrayará principalmente tres elementos a su favor. El primero de ellos es la tradición cultural a la que pertenece, la del empirismo, una tradición destructora de universales y apegada a lo concreto. El segundo es el peso dado a la *human agency*, una acción humana contextualizada y definida a partir de sus límites. Finalmente, la manera de abordar el proceso histórico del capitalismo, centrándose en cómo los individuos y las clases se han ido formando adaptándose a los cambios contemporáneos. Años después, en 1994, volverá sobre este autor con motivo de su fallecimiento. Lo considerará un héroe de nuestro tiempo, subrayando las influencias historiográficas que habría ejercido entre sus contemporáneos. Por un lado, su obra, intuitiva y empática, sería como un gran fresco dickensiano, dando vida y emotividad a los caracteres y a las acciones que relata. Por otro, su legado habría sido memorable por haber subrayado problemas tales como la cultura y la subjetividad.

En definitiva, al tomar a autores tan distintos y concebirlos como referentes del microanálisis, lo que Edoardo Grendi hace es conceder nuevamente un papel central a los individuos y a los grupos de los que forman parte, pero para inmediatamente limitar su acción. No puede olvidarse, en efecto, el peso del contexto, de los recursos culturales y de las coerciones sociales. Ahora bien, esos estímulos teóricos se presentan como recursos generales del microanálisis histórico, como elementos comunes de una opción colectiva, cuando en realidad reflejan sólo sus preferencias. Es decir, no pueden trasladarse a otros historiadores. En efecto, como admitirá finalmente en «Repensar», la heterogeneidad de la perspectiva micro es un dato de partida y a la vez constituye la historia particular de esta opción. Más aún, algunas de sus páginas las dedicará precisamente a marcar las diferencias con respecto a Carlo Ginzburg.

Desde esta perspectiva, y volviendo a lo que manifiesta en «Repensar», Grendi reitera que lo más destacado de la mirada microanalítica está en el relieve dado a las relaciones sociales y en la voluntad de partir del nombre propio para la reconstrucción de lo vivido, todo ello de acuerdo con una historia desde abajo (*from below*). El segundo elemento es el más novedoso, y lo subraya citando precisamente «El nombre y el cómo», el texto de Ginzburg y Poni. A partir de esa alusión, Grendi distingue dos formas diferentes del procedimiento microanalítico. Una de tipo histórico-cultural que ejemplifica inmediatamente en *El queso y los gusanos*. En este trabajo, Ginzburg se plantearía un problema historiográfico concreto (lo alto y lo bajo) para poder ilustrar así la cultura de una determinada época y no la de un grupo social particular.

Frente a esta opción, la que Grendi defiende es la que pone el acento en lo «social», es decir, aquella que reconstruye las redes de relaciones y que subraya las elecciones y las estrategias individuales o colectivas (a la manera de los antropólogos, como ya hemos visto). En ese sentido, pues, Menocchio y su mundo, es decir, las personas con las que se relaciona en su entorno más cercano, podrían reconstruirse de dos maneras. O bien al modo de *El queso y los gusanos*, cosa que obliga a subrayar la condición excepcional del molinero, o bien, como defiende Grendi, estudiando la red de relaciones personales que es la que nos ha de permitir analizar esa trayectoria individual. Desde esta segunda óptica, la elección de ejemplos excepcionales al modo de Ginzburg corre el riesgo de reducir el ámbito de conocimiento de lo histórico, precisamente porque parece descartar al individuo corriente. No obstante, el mayor éxito ha correspondido al modelo cultural, algo que él atribuye a la notable influencia que la antropología cultural (simbólica e interpretativa) habría tenido en la historiografía reciente.

En este contexto, Grendi retoma el oxímoron «excepcional-normal» que lo había hecho célebre y había utilizado en ese artículo de 1977 aparecido en *Quaderni Storici*. En aquel texto y en el que ahora nos ocupa, la fórmula retórica le sirve sólo para caracterizar cierto tipo de documentos: aquellos cuyo testimonio, a pesar de ser excepcional o justamente por eso, refleja una normalidad en negativo o una normalidad que es tan evidente que suele pasar inadvertida. Por eso mismo, muestra su sorpresa por la sobrevaloración que se habría dado a su hallazgo. Aunque Grendi no explica el porqué, lo cierto es que ese juicio sobre los usos del oxímoron denota una incomodidad evidente que podemos atribuir a dos razones. En primer lugar, al hecho de que sólo se le cite como autor de esa fórmula retórica, probablemente difundida por la vía de Ginzburg y Poni. En segundo término, a que los usos de lo «excepcional-normal» no correspondan, como hemos visto, a lo que él estableció en su artículo de 1977, donde la alusión es meramente marginal y se refiere sólo a cierto tipo de documentos.

El resto de su reflexión, la que se contiene en el ensayo de 1994, refleja por ese y por otros motivos el malestar que Grendi parece tener frente a los desarrollos de la microhistoria. Retomando las diferencias que le separan de la propuesta de Carlo Ginzburg, aduce una y otra vez ejemplos y pruebas que confirman la heterogeneidad de los «microhistoriadores», dicho así, entre comillas. Por tanto, como concluye, carece de sentido verificar y controlar los rasgos de una escuela inexistente. Por el contrario, cabría insistir en que representa sobre todo una vía italiana hacia la historiografía social más avanzada, una vía en la que tendrían acomodo dos propuestas: una de tipo cultural y otra de tipo social, como así se refleja finalmente en los títulos publicados en la colección «Microstorie».

Por eso mismo, le producen especial irritación los diagnósticos reduccionistas que entronizan a Carlo Ginzburg como referente único y originario de la microhistoria. En este sentido, tanto en el texto como en la nota correspondiente, Grendi censura abiertamente uno de los libros que más habría contribuido a difundir en ambiente anglosajón esta corriente. Nos referimos a la antología editada por E. Muir y G. Ruggiero, un

libro que, a su juicio, es una suerte de celebración de Carlo Ginzburg. Más aún, según concluye, resulta francamente cómico que se tome Bolonia como cuna de la microhistoria sobre la base indiciaria de que Ginzburg y Eco sean los dos autores italianos más conocidos en América y ambos además hayan sido docentes en esa Universidad.

En realidad, Edoardo Grendi pone de relieve una evidencia: el desigual éxito de ambas formas de entender la microhistoria. Él reconoce el mayor impacto que ha tenido la obra de Ginzburg, atribuyéndolo a la sintonía que su propuesta habría tenido con los avances más *vistosos* de la historiografía de la época. Su uso de ese adjetivo (vistoso) denota claramente lo que, a su juicio, hay de llamativo, de aparente, de efectista, en el análisis de Ginzburg. Se trata de una historia cultural en la que la expresividad y la representación son objetos de investigación, una historia cultural que, como apostilla, incurre en ciertos riesgos. Uno, el de la posible desaparición de la fuente documental al convertirla en mero texto; otro, el de la liquidación de la realidad histórica en beneficio de la autorreferencialidad. Así pues, desde su perspectiva, la mejor manera de defenderse contra este relativismo es integrando el estudio de las formas culturales en un análisis histórico-social más amplio.

Esta última advertencia llama verdaderamente la atención, porque parece un recuerdo irónico de algunos de los asuntos que abordan por entonces Carlo Ginzburg y Giovanni Levi con mayor perseverancia. Ambos subrayan el antiescepticismo y el antirrelativismo de sus propuestas, que serían así un rasgo característico de la práctica microhistórica. En cambio, Grendi, que no dedica páginas y páginas a enfrentarse con el relativismo, acaba ahora advirtiéndonos de ese riesgo, un riesgo evidente y característico de cierta historia cultural. Por tanto, lo que este aspecto refleja es la distancia que les separa y el modo diferente de abordar un mismo objeto, hasta el punto de que la caracterización de la práctica microhistórica es muy distinta y confirma la heterogeneidad que todos proclaman. Así pues, si repasamos los rasgos que unos y otros le han atribuido, el único elemento que uniría a Ginzburg, Levi y Grendi es el de la reducción de la escala de observación, sin que podamos ir más allá en las afinidades o en las sintonías de grupo. En todo caso, todos ellos representan esa voluntad, puesta de manifiesto por Grendi, de renovar la historiografía italiana.

5. Así pues, Ginzburg nos envía a Levi y este a Revel, que a su vez nos remite a Grendi. Contrariamente a lo anterior, la recepción internacional de la microhistoria ha subrayado siempre la paternidad de Ginzburg en la génesis de dicha práctica. Es más, las diversas antologías acostumbran a reproducir casi exclusivamente sus textos. Al final, más allá de múltiples ejemplos que podrían ponerse de esa recepción, hay otras pruebas aún más determinantes. La principal de todas ellas, la traducción de Ginzburg o, mejor, la traducción de casi todas sus obras a diferentes idiomas. El éxito de *El queso y los gusanos* impulsó esas ediciones y las reimpresiones de sus libros. No ocurre lo mismo con Grendi, quien además, como decía Giovanni Levi en una entrevista concedida en 1995 a la revista argentina *Estudios Sociales*, tenía la ventaja de ser un historiador

brillante e inteligente y el inconveniente de ser «un personaje extraño», de «carácter aristocrático». que escribe de «manera rebuscada» y cuyo «resultado es ilegible». Justamente lo contrario de lo que sucede con Ginzburg, quien, como hemos visto, concede especial relevancia a la escritura de la obra histórica.

En ese último sentido, los textos de Grendi o los de otros microhistoriadores no pueden compararse con *El queso y los gusanos*. Por la sencilla razón de que el autor y la obra muestran una conciencia retórica que no se refleja en aquellos otros libros, aspecto que tiene que ver con la construcción deliberada del texto, donde la dosificación de la información y la intriga son determinantes. El resultado, más allá de los datos con los que Ginzburg cuenta, es un alto poder persuasivo y un éxito que no tiene parangón entre los textos de la microhistoria italiana. En efecto, su difusión sólo se puede comparar con otros libros como, por ejemplo, el *Montaillou*, de Emmanuel Le Roi Ladurie, *El regreso de Martin Guerre*, de Natalie Zemon Davis o *La gran matanza de gatos*, de Robert Darnton.

¿Qué tienen en común todos ellos? Entre otras cosas, aquello que los hace copartícipes del éxito editorial es una forma consciente de escritura, una forma exhaustiva de explotación de la fuente y una forma antropológica de observación del objeto. Todo eso es lo que los convierte en *autores*, autores en el sentido que Geertz le da a la palabra apoyándose en Foucault y Barthes. En efecto, no son historiadores que acepten sin más los límites de su disciplina, no producen textos convencionales, sino que vulneran algunas de sus certidumbres y se saltan una parte de las evidencias que sus colegas no perciben o no se cuestionan. Pero, además de ello, como señala Clifford Geertz en *El antropólogo como autor*, todos hacen una especie de historia *etnografiada* al basar sus análisis en las revelaciones, en las experiencias, de gentes que «estuvieron allí». Lo que ellos hacen, lo que convierte sus obras en historias etnografiadas, no se reduce al uso instrumental de la antropología, no se limita a importar conceptos o categorías de aquella disciplina. Por el contrario, lo verdaderamente sustantivo es la impresión que transmiten de «estar allí».

Como sabemos, hay determinadas disciplinas o profesiones en las que el efecto presencial tiene un gran poder de convicción: el periodista que relata los hechos en el mismo escenario de lo ocurrido, el antropólogo que hace etnografía entre los nativos de una tribu, etcétera. El historiador clásico, el historiador de los griegos, empezó siendo también un testigo presencial o, al menos, alguien que interrogaba a los actores principales. El resultado de esa interrogación era un relato también presencial o, como mínimo, una narración que provocaba ese efecto en el auditorio. Pues bien, el avance de la historia en nuestro siglo, su mayor rigor, se ha basado en una paradoja.

Dice Jacques Rancière que esta disciplina ha padecido una paradoja referencial e inferencial en la medida en que una historia más rigurosa, más «científica», que aspira a ser más verdadera, habría ido expulsando de su relato los ingredientes de verosimilitud que le son característicos. Objetos de conocimiento construidos con series estadísticas y que no son inmediatamente perceptibles o evidentes han convertido el referente histórico

en un dato extraño, desprovisto de carnalidad, de visibilidad. En cambio, esa historia etnografiada —la historia narrativa a la que aludiera Lawrence Stone, la gran obra histórica que depende del genio individual del historiador, según Marrou— devuelve el protagonismo a los sujetos carnales, visibles: a sujetos a los que les sucede algo, a sujetos que se enfrentan bravamente a las restricciones, a sujetos los que hace hablar un narrador, un narrador que, lejos de la omnisciencia, declara sus dudas.

Con ello, el lector recupera la verosimilitud que la historia científica habría desatendido, pero recupera también el atractivo del relato, que habría sido cedido a otros géneros. Así pues, estos autores (y otros) añaden verosimilitud a la verdad que inspira la investigación histórica y con ello logran una multitud de lectores. Sin embargo, cada uno de ellos lo hace de un modo distinto, esto es, cada uno de ellos es un *autor* diferente que nos exige también un modo de comprensión propio, dado que cada uno de ellos nos reta con sus recursos, con sus modos de escritura. A través de todos ellos, no obstante, se perfila una cierta idea de la microhistoria, que los trasciende y que adquiere autonomía, una idea que se centra en los «casos», en lo micro, pero más en su vertiente analítica que en las dimensiones propiamente dichas del objeto. Y a partir de ahí adquiere relevancia internacional, algo que Ginzburg entiende conectado con otro elemento. En «Nuestras palabras y las suyas» dirá:

> «la microhistoria puede ser interpretada fácilmente desde una perspectiva política. La primera oleada de interés en la microhistoria, después de su nacimiento se manifestó en Alemania, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Esta fue seguida por una segunda ola, más vinculada con las periferias o las semiperiferias: Finlandia, Corea del Sur, Islandia. La microhistoria ha brindado la oportunidad de derribar las jerarquías preexistentes, gracias a la relevancia intrínseca —demostrada *a posteriori*— del objeto estudiado que estaba bajo escrutinio».

Pero, añade:

> «No quiero terminar mis reflexiones cantando alabanzas a la microhistoria. Y no estoy interesado en etiquetas, pues considero que una mala microhistoria es simplemente una mala historia. Ya que ningún método puede protegernos de nuestras limitaciones y de nuestros errores. Así que cuando le hablamos a la próxima generación, debemos de ser francos y admitir nuestros defectos, mientras le explicamos aquello que, en contra de todas las probabilidades, estuvimos tratando de hacer. Entonces la próxima generación nos escuchará y hará algo diferente, como siempre ha acontecido. Pues como decía Leonardo da Vinci, 'Triste es el caso del discípulo que no supera a su Maestro'».

Para entender a Ginzburg, incluso para emularlo o superarlo, y para entender también qué cosa es o no la microhistoria, así como para averiguar el porqué del escaso eco de otros microhistoriadores y las razones de un éxito de ventas que ya no se ha repetido igual, la solución es, como hemos propuesto, regresar al principio, a ese texto y a sus claves de lectura. Volvamos, pues, con éste a ingresar en el laberinto, volvamos al punto de partida, que es también, como decían Ginzburg y Prosperi, nuestra forma particular de comenzar a escribir.

7

AL FINAL TODO SE MUEVE MÁS RÁPIDO

1. Aquí y allá, en este o en aquel país, hay un sinfín de historiadores. De entre todos ellos, algunos han alcanzado celebridad e incluso la gloria académica. Han destacado por su erudición documental, por su escritura correcta, por su aportación informativa, por sus análisis circunstanciados. La comunidad de los historiadores tiene, en efecto, a representantes significados de los que los lectores se sirven como referencia y como modelo. Esos investigadores serían el ejemplo a seguir, aquellos que mejor aplican y ejecutan las normas y la deontología de la profesión. Para decirlo rápidamente, son quienes con mayor fidelidad expresan los paradigmas dominantes: aquellos que saben hacer excelentemente la ciencia normal más allá del genio personal, de su estilo o de su capacidad evocadora, por emplear palabras de Thomas S. Kuhn. En efecto, el historiador normal no es un literato o un creador: es algo así como un científico que sabe evitar los excesos de la intuición, un experto que realiza investigaciones iguales a las que cualquier otro colega puede realizar si se atiene a las reglas de la profesión. Entre nosotros, los historiadores, lo común no es el genio de la escritura histórica, sino el sacrificado profesional dedicado con rendimiento y respeto a su tarea. Eso hace que muchas monografías sean previsibles, que su prosa sea transparente, que sus objetos sean identificables, que sus métodos sean comunes. El respeto de las normas es el lema de los investigadores. ¿Algo condenable? No necesariamente. Una absoluta libertad en los temas, en la escritura y en los procedimientos es un riesgo que algunos aprovechan para recrear fantasiosa y fraudulentamente el pasado, para negar el esfuerzo y los avances de la profesión, para mezclar la historia con la propaganda, con la ficción y con la invención.

Sin embargo, esos adelantos de la profesión no sólo se logran con el trabajo bien hecho del historiador común. También se consiguen con investigadores irrepetibles que, conociendo las reglas y sabiendo aplicarlas, las rebasan: se valen para ello de su genio particular, de su erudición, de su prosa persuasiva. Por decirlo con Roland Barthes, el historiador común sería un escribiente, mientras que el historiador irrepetible sería un escritor. O, en otros términos, el primero hace lo que la profesión espera de él,

metódicamente; el segundo hace lo que su intuición educada le dicta, inspiradamente. Este último historiador sigue un curso revolucionario, incluso solitario, que quiebra el sentido común de sus colegas al formular nuevas preguntas, nuevos modos expresivos, nuevos modelos de composición... Como en historiografía no hay un único paradigma, la ciencia normal no puede ni llega a excluir a esos inspirados que hacen avanzar el conocimiento a golpe de intuición y de genio y nunca llegan a ser completamente aceptados por el común de los investigadores. Tal es su particularidad irrepetible, insólita. Ahora bien, todos los colegas les reconocerán su influencia, su capacidad para incomodar y alterar el orden de lo previsible y normativo. Un autor o un historiador son influyentes no sólo por la cantidad y la calidad de sus seguidores, sino también por la resistencia que estimulan, por las respuestas que provocan. Aunque sean para negarlos... Entre quienes mejor encarnan ese papel está, sin duda, Carlo Ginzburg.

Se le conoce sobre todo por *El queso y los gusanos*, la obra que a la que hemos dedicado buena parte de las páginas previas. Un libro que, como el autor dice en la entrevista con Mauro Boarelli aquí reproducida, es una «gran historia» hecha a través de una vida individual, de un único protagonista, planteando con ello problemas de diverso tenor, de tipo cognitivo, narrativo y documental. Como hemos visto, en un contexto de historia social, de historia anónima y colectiva, de historia serial, la vicisitud del molinero podría parecer inclasificable. En cambio, conforme a una práctica microhistórica, se podía presentar el estudio de un caso como algo que, si bien no serviría para generalizar, diría mucho y significativo sobre el pasado campesino y milenario. Ése era el modo en el que hemos visto que Ginzburg exhumaba a Menocchio y, desde entonces, el nombre de este molinero ha cobrado una celebridad inaudita que sobrepasa el ámbito académico. Por su parte, el apellido del historiador italiano se ha convertido en revelador y exponente de los avances «revolucionarios» de una nueva historia cultural.

En efecto, Ginzburg es un historiador revolucionario (en el sentido de Kuhn), un investigador que cada vez más se ha dejado llevar por su genio, por su intuición, por la manera de disponer la trama de sus narraciones, por el sentido de la intriga y del suspense. Desde antiguo, desde que empezara a estudiar el pasado, este autor italiano concibe la historia como una pesquisa en la que el dato es información y cifra, en la que el documento es presencia y ausencia. Los archivos son, idealmente, el lugar de un pasado incrte que el investigador actualiza y revive con su maña, con su discernimiento, con su erudición. O, mejor, el modo de obrar de Carlo Ginzburg se asemeja a la escena psicoanalítica. No es una arbitrariedad nuestra compararlo: el propio historiador reivindica a Sigmund Freud como ejemplo sobresaliente de la investigación abductiva, conjetural. Lo dijo en su ensayo Indicios, pero su diálogo con el austriaco ha sido constante, aunque no siempre explícito. Veamos esa analogía entre el psicoanálisis y la historia. Planteada con prudencia, quizá sirva para entender mejor qué hace Carlo Ginzburg.

El paciente habla, se expresa, por asociación libre, dejándose llevar por las chiripas del azar y el contagio verbal, por la vecindad de los temas. Una cosa lleva a la otra y al final de la sesión se obtiene una especie de archivo caótico, un repertorio de mate-

riales heteróclitos que al parecer se suman sin congruencia. Cada dato, cada lapsus, cada silencio significa algo, algo que no es evidente ni inmediato para quien se expresa o calla. En efecto, la sesión es un muestrario de documentos abundantes y escasos a la vez, documentos que no siempre tienen coherencia y cuyo sentido en ocasiones es indescifrable a simple vista, de primeras. Pero, en ese lugar, aparte del paciente, hay alguien más: está el analista que escucha y toma nota. Sería un error pensar en él como la figura del saber, como aquél que teniendo conocimientos que el analizado no tiene revelará el significado preciso de cada palabra o silencio, el sentido de lo concreto y de lo general. El analista tiene experiencia clínica, pero cada dato, cada relato, cada paciente forman un caso que en parte se aclara a la vez que se enuncia. Por tanto, el observador, en su labor de escucha, reelabora y resignifica de acuerdo con una secuencia cronológica, de acuerdo con una morfología documental y de acuerdo con las resonancias que cada registro provoca. Hay en el analista disciplina y audacia, pues no puede decir lo que se le antoje: ha de dejar hablar, callando lo que de buenas a primeras podría decir, y ha de ser sensible a las intuiciones que ese material le provoque, también de buenas a primeras. Sabe que todo se conecta con todo, pero debe trabar una relación osada y sensata a la vez...

2. Conforme ha ido desarrollando sus investigaciones y conforme ha ido asentando su influencia intelectual, Carlo Ginzburg se ha ido expresando con mayor libertad, saltándose ciertas barreras académicas. Como un observador audaz, sabe que el pasado nos llega mediante documentos que son presencia y ausencia. Por un lado, pregonan hechos que ya sucedieron y de los que no hay vestigio abundante o sobrante, hechos cuyo significado se nos resiste: significado oscuro, limitado o parcial. Por otro, esos documentos nos llegan en un soporte cuyas reglas de funcionamiento hay que aclarar, cuya retórica hay que detallar y cuyo género expresivo hay que precisar. En principio, el mundo siempre es el espacio de lo fragmentario y hermético, como lo es un archivo o una biblioteca inagotables. Es allí, en esos recintos que son metáfora del universo, en donde el historiador experimenta una dicha auténtica, justamente cuando halla documentos confusos, sesgados, o libros ilegibles que, a la postre, consigue descifrar. Un legajo lleva a otro legajo, un libro lleva a otro libro, y esos materiales acaban siempre contagiándose y fertilizándose: gracias a esos testimonios de otro tiempo reconstruimos una parte infinitesimal de un entero cuya totalidad ignoramos. Por tanto, más que un detalle de lo conocido, los documentos históricos son fragmentos o trozos de un conjunto que conjeturamos. Así obra Carlo Ginzburg y así lo ha admitido en sus últimos libros.

En efecto, tal vez, el mejor ejemplo de lo que decimos se refleje en sus volúmenes, propiamente de ensayos, recopilaciones de sus estudios breves, fragmentarios. No se trata sólo de reunir textos cortos, esas piezas efímeras que se publicaron en ésta o aquella revista, sino de darles coherencia, de imaginar retrospectivamente qué tenían en común estudios diferentes, estudios que arrojan luz sobre una parte siempre escasa. Imaginar retrospectivamente una coherencia no significa inventar o fantasear: quiere

decir tantear un significado global a partir de la autoría, ensayar un hilo conductor que tenga que ver con ese historiador preocupado básicamente por los mismos temas, por los mismos enigmas históricos, por las mismas ignorancias. Uno puede cambiar de asunto o de cronología, pero el acicate suele repetirse y perdurar: aquello que se desconoce y que con obstinación tratamos de abordar y quizá de aclarar.

Ya hemos aludido a ello en las primeras páginas de este libro, citando aquellas palabras de Ginzburg en las que reconoce que, al menos desde 1989, su trayectoria ha sido difícil de describir. Asumía que sus objetos de investigación podrían parecer erráticos, aunque detectaba una cierta lógica: habría tratado de repetir una y otra vez la euforia de la ignorancia, abordando temas con los que no estaba en nada familiarizado. Esa idea la ha reiterado en distintas ocasiones. Lo señalaba en *El hilo y las huellas*, indicando que esta «irracional euforia» la sintió ya al escribir las primeras frases de su primer libro:

> «Me parecía que los documentos que tomaba como base para mi trabajo —actas de procesos de la Inquisición— abrían una gama muy amplia de posibilidades narrativas. La tendencia a hacer experimentos en ese sentido, indudablemente suscitada también por mis orígenes familiares, encontraba en las fuentes un impulso y un límite. Sin embargo, estaba convencido de que entre testimonios, ya sea narrativos o no narrativos, y realidad testimoniada hay una relación que debe ser analizada en cada uno de los casos. Esa convicción sigue existiendo. La eventualidad de que alguien pudiera poner radicalmente en duda esa relación no pasaba siquiera por mi mente».

Y la volvió a exponer a preguntas de Ana Prieto a la revista *Ñ*, el suplemento del periódico *Clarín*, a finales de 2016:

> «También tengo una afición creciente a crear ocasiones en las que debo aprender algo desde cero; una euforia de la ignorancia que, pienso, es un subproducto de la vejez en la que repito, de algún modo, una experiencia temprana. Aprender algo a mi edad es muy diferente a aprender algo completamente nuevo a los 20 años. De modo que sí, por desgracia, soy parte de esa tendencia: multiplico la gama de temas en los que trabajo, y escribo ensayos cortos. Como el lema latino *motus in fine velocior*: al final todo se mueve más rápido».

Ginzburg parte siempre de una certidumbre presuntamente trivial: la realidad es vasta, plural, multiforme y a ella se puede acceder a través de distintas vías. Insistimos: esa realidad es en sí misma algo cifrado o, al menos, algo cuyo significado no está dado de antemano. En los pliegues de dicha realidad —es decir, en sus manifestaciones materiales e intelectuales— no sólo hay algo bien visible, un acto que se materializa o produce, sino también esos ecos e influencias que tal vez fueron perceptibles para aquellos antepasados, pero que ya no lo son para nosotros. Esto significa que lo real siempre es enigmático en este sentido: en el sentido de que los contemporáneos, leemos o escuchamos superficialmente, limitadamente, con escasez informativa, con tosquedad significativa. El observador —es decir, el historiador o aquel analista...— reconoce, pues, la distancia que le separa del pasado, aventurándose en un mundo del que sólo quedan vestigios, y lo hace con una mirada sintomática, semiótica, detectivesca: explora los restos, los materiales, para trabar entre ellos una relación. Por supuesto, parte de

una pregunta, pero esa inquisición necesita documentos que puedan relacionarse entre sí. La correspondencia que el historiador predique es una presunción intrépida y prudente a un tiempo: un observador atento, bien entrenado, bien informado, con múltiples referencias, es una especie de sensor. Insistimos: una cosa lleva a la otra, unas palabras recuerdan a otras, una forma reproduce parcial o totalmente otra. El historiador no es un tipo rutinario que aplica normativamente las reglas de la profesión: Ginzburg no obra así. En realidad, el investigador sería como un científico que aceptara la posibilidad de la serendipia, de la casualidad afortunada a partir de la cual es factible averiguar cosas insospechadas, inauditas. Más aún, un historiador agudo sería como un detective entrenado que percibiera con una sutileza mayor que la que otros colegas demuestran. No se conforma, no se consiente: un dato material es un fenómeno que convoca todo tipo de hipótesis y que provoca múltiples relaciones posibles.

«Multiplico la gama de temas en los que trabajo, y escribo ensayos cortos», dice Carlo Ginzburg. En *El hilo y las huellas* hablará incluso de miniaturas: «de manera retrospectiva, me di cuenta de que la mayor parte de los temas que había afrontado no eran ilustraciones o ejemplos referidos a una norma preexistente, sino casos: historia en miniatura que, según la definición de André Jolles, plantea una pregunta sin aportar la respuesta, señalando una dificultad no resuelta». Pues bien, tomemos uno de los libros que reúnen esos textos breves, uno de los más extraños o menos previsibles. Nos referimos a *Ojazos de madera* (1998), el primero de una serie en la que, además, se incluyen *Rapporti de forza* (2001), *Ninguna isla es una isla* (2002), *El hilo y las huellas* (2006) y *Miedo, Reverencia, Terror* (2015). El primero, el que inicia esta serie, es un volumen que rinde homenaje a Pinocho, de cuyo relato propone un exergo: '¿Por qué me miráis, ojazos de madera?' En *Ojazos* podremos ver esas características que enunciábamos más arriba y que sintetizan dicho modo de ver la historia: podremos ver en qué se separa de los historiadores comunes y «metódicos». Imaginemos la escena. De repente, un ávido lector que deambula entre las novedades de una librería, repara en ese volumen. Al hurgar entre los anaqueles en los que se yuxtaponen y multiplican los libros, no sería extraño que se interesara por un volumen de título tan ambiguo e inaudito: *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Colocado entre las obras catalogadas como de «no ficción», el curioso no acierta a entender el objeto y su razón. Quizá el subtítulo, quizá la contracubierta, quizá el índice le permitan averiguar que, en efecto, no es un texto común, que es una obra difícil de clasificar, una obra que exige de los libreros imaginación, competencia y experiencia para poder identificarla y etiquetarla. Para unos podría formar parte de la sección de historia, pues reconocerían en Ginzburg a un autor distinguido de esa disciplina; otros podrían incluirla en la de antropología, dado que su tema, el de la distancia, parece aludir al problema de la comunicación entre culturas y al de la comprensión del otro; y, en fin, habría quien podría tomar *Ojazos* por un texto de estética, atendiendo a algunos de los conceptos clave que allí se tratan, propios de la crítica literaria o del arte.

Probablemente —concluiría el librero avispado—, la mejor solución sea la de depositarlo en ese apartado inespecífico que denominamos ensayo y que recoge aquellos

volúmenes incómodos y variopintos que rebasan los límites de las distintas disciplinas, aquellos volúmenes ambiguos que interpelan a especialistas de diversos géneros. Mayor razón para esta conclusión si, además, ese librero hipotético averigua que la traducción al castellano viene precedida por el dato trivial pero incontestable de haber sido una obra galardonada en Italia con dos célebres premios literarios en el apartado de ensayo. Como se sabe, este género permite un tratamiento más libre de ciertos temas y objetos de conocimiento, tanto por ser variados los referentes que se emplean, procedentes de disciplinas diversas, como por dejar el ensayista su impronta, una marca de subjetividad, que hace manifiesta de una manera explícita, sin cancelar su yo o al menos la expresión transfigurada de su yo.

Sin embargo, la peculiaridad de *Ojazos*, el dato que lo hace un ensayo peculiar —como sucede con otros del propio autor—, es la heterogeneidad de los asuntos tratados y la sutil coherencia retrospectiva que los hilvana. En realidad, el volumen es una recopilación de investigaciones, de las cuales tres son inéditas, escritas entre 1991 y 1996: artículos que tratan objetos tan dispares como los mitos, los símbolos, las imágenes, la iconografía cristiana; o artículos que abordan conceptos tales como los de extrañamiento o estilo. Cada uno de esos artículos, que a su vez son ensayos breves, es un trozo de sí mismo: costuronces que el autor se ha arrancado tiempo atrás y que ahora ha puesto en relación. La vecindad que les da en este volumen es la de participar todos ellos del problema de la distancia, de la dificultad y necesidad del extrañamiento, de la dificultad de la observación. Es decir —y ésta podría ser la tesis subyacente del libro—, en cada uno de nosotros hay un forastero que se siente incómodo dentro de su propia identidad, un Pinocho que nos mira sin entender o un Pinocho al que miramos sin adivinar sus intenciones o su zozobra. Si el otro está dentro de nosotros (con resonancias polifónicas), al extraño, al diferente o al distante habrá que entenderlos como traslados de esa parte oscura de uno mismo. En Ginzburg, que ha leído con fruición y con aprovechamiento a Mijail Bajtín, no ha de extrañarnos semejante posición; en un historiador que ha frecuentado a Sigmund Freud como referente e inspirador de su perspectiva, no ha de sorprendernos que acepte como propia la tesis de la «inquietante extranjeridad» que anida en nuestro interior: lo siniestro.

Sin embargo, esa formulación explícita que nosotros detallamos es la expresión manifiesta de una tesis implícita a la que Ginzburg no se esfuerza en llegar. Justamente por eso, quizá al lector aún le queden dudas sobre la coherencia del volumen; quizá aún le pueda parecer de difícil acomodo que temas tan diferentes permitan ser ensartados en ese hilo conductor. No obstante, esta forma de operar no es nueva en Carlo Ginzburg. Recordemos, por ejemplo, que algo semejante ocurría con su libro *Mitos* (1986), en donde, pese a tratarse de piezas sueltas, el autor nos alertaba muy sucintamente sobre su congruencia: la de la morfología en la historia. Tal como la entendía entonces, y como reaparece en *Ojazos*, la morfología se refiere a los parentescos de familia —al modo de Ludwig Wittgenstein o de Vladimir Propp— que el observador percibe entre formas culturales distantes o diferentes. Por consiguiente, objetos diversos pueden tener una

coherencia secreta y se puede descubrir una conexión entre fuentes históricas alejadas unas de otras. Por eso, tanto en éste como en sus otros volúmenes los derroteros que emprende son milenarios y, como él mismo nos advierte, «el camino que voy a seguir (será) aceptablemente tortuoso». Un camino que puede llevar, por ejemplo, desde Cicerón hasta Feyerabend o desde el emperador Marco Aurelio al crítico ruso Victor Sklovski, «un camino fatigoso que requerirá cantidad de idas y venidas espaciales y temporales». Un vaivén, pues.

Lo que abruma de Ginzburg es el despliegue de su extraordinaria erudición, las copiosas, las torrenciales referencias que parecen brotar simultáneamente y en competencia para hacerse un hueco en el relato; lo que deslumbra es ese continuo y desordenado vaivén que hace obligatoria la tutela del lector admirado y fatigado, un lector que precisa la guía y la mano firme de un autor que sabe dónde lo quiere llevar. Ésta, que es la mejor virtud de Ginzburg, es también el motivo principal de los reproches frecuentes que se le dirigen. En efecto, cuando el lector se aventura en un ensayo de Ginzburg —desde *Ojazos* hasta *El hilo*— no sabe cuál es el objeto auténtico de la obra, porque, pese a su enunciado explícito —ya sea la distancia cultural, la literatura, la prueba o la verdad—, detrás siempre hay una meta implícita, un objeto escondido que justifica ese itinerario tortuoso que el autor ha empedrado a partir de los atisbos que va hallando y que, a modo de señales, le permiten ir avanzando. Y así, por ejemplo, en Ojazos se incluye un capítulo dedicado al estilo estético, un texto en el que aparece Feyerabend, el célebre filósofo de la ciencia que se autoproclamara anarquista y contrario a las verdades instituidas autoritariamente por el saber institucional. ¿Con qué fines? ¿Por sus declaraciones a propósito de la inconmensurabilidad de las obras? En realidad, Feyerabend es evocado, analizado y finalmente denunciado por sus lamentables, por sus tibias afirmaciones, por sus olvidos y por no asumir en la vejez, en la autobiografía que escribiera poco antes de morir, la responsabilidad como oficial del ejército del Tercer Reich. ¿Cuál sería el objeto escondido de esa alusión de Ginzburg? Ni Feyerabend ni el concepto de estilo son propiamente lo explícito del ensayo, sino el paradigma relativista o el escepticismo epistemológico que, como él ha destacado en otras ocasiones, nos deja desprotegidos frente a la negación del Holocausto y de la verdad histórica.

3. Llegados a este punto, el lector puede muy bien preguntarse qué asunto aborda realmente Ginzburg en estas obras. La respuesta, ahora y en sus libros anteriores, es siempre la misma. Hay distintos objetos yuxtapuestos, asociados, subordinados, tratados con suficiente aparato documental y, a la vez, con medida ambigüedad y estudiada imprecisión. En realidad, si todo gran autor tiene una única obra cuya urdimbre va tejiendo con los hilos de sus diversos trabajos, en el caso de Ginzburg eso también se hace evidente. Esos objetos yuxtapuestos, esos temas y las preocupaciones que le mueven, son recurrentes y varían de acuerdo con el énfasis que pone en cada momento o de acuerdo con los modos de presentación. Por eso mismo, las obras de Ginzburg ni se modifican ni se corrigen ni se actualizan, dado que son ensayos cerrados en donde

el autor ha arrancado una parte de sí mismo volcándola en la escritura. Son retratos de cada una de las épocas del propio autor que no consienten retoques.

Decir lo anterior no significa afirmar que cada uno de esos volúmenes sea equivalente, sino que a través de textos distintos exponen formas diversas de plantear ideas y preocupaciones recurrentes: la distancia, la retórica, la prueba, la verdad, la ficción, etcétera. Aunque, eso sí, en cada libro uno de estos aspectos aparece con mayor claridad, aunque no se desentienda de los otros, pues todos ellos forman parte de la obra de Ginzburg. En el caso, por ejemplo, de *El hilo y las huellas*, Ginzburg plantea sobre todo el rechazo a quienes difuminan los límites entre los relatos de ficción y las narraciones históricas, manifestándose «contra la tendencia del escepticismo posmoderno a difuminar la frontera entre narraciones de ficción y narraciones históricas, en nombre del elemento constructivo que las pone en pie de igualdad». Y al hacerlo así, defiende su vinculación, «como una disputa por la representación de la realidad» y propone su estudio, el de las «formas adoptadas por la ficción al servicio de la verdad».

De nuevo, como en anteriores ocasiones, trata de explorar la relación existente entre verdad histórica, ficción y falsedad, «la relación entre el hilo —el hilo del relato, que nos ayuda a orientamos en el laberinto de la realidad— y las huellas», a través de una serie de casos, de auténticas miniaturas en muchos capítulos: los protocolos de Sión, la conversión de unos hebreos en Mallorca, Stendhal, unos caníbales brasileños, la Inquisición, etc. Es la misma crítica que podemos hallar en *Ojazos de madera* o *Rapporti di forza*, y ello porque, como hemos reiterado, en las últimas décadas Ginzburg ha querido significarse como un antirrelativista: como alguien que, frente a Nietzsche, aún cree en la verdad (en mayúsculas), siendo al tiempo consciente de que han pasado los tiempos del positivismo ingenuo. Así que se enfrenta con coraje a los textos, a las fuentes, y a las múltiples maneras de leerlos. Porque, ¿qué es una fuente? ¿Cuándo decimos que contiene la verdad? Si resulta falsa, ¿la descartamos? Según señala Ginzburg, «nadie pensara que sea inútil estudiar leyendas falsas, acontecimientos falsos, documentos falsos. Pero una toma de posición preliminar sobre su falsedad o autenticidad es, cada vez, indispensable».

Ésta es la dualidad metodológica que Ginzburg considera necesaria. Enfrentémonos abiertamente, pues, a cualquier fuente, observemos la existencia de múltiples voces, mostremos incluso la pugna por representar la realidad. De ese modo, escarbando en los textos, incluso contra la intención de quienes los produjeron, uno puede hacer emerger voces incontroladas: como las de aquellos hombres y mujeres que se sustraían a los estereotipos judiciales en los procesos de brujería, como Menocchio. Es decir, realidad, imaginación y falsificación se entrecruzan a menudo, unas veces en contraposición, otras alimentándose mutuamente. En fin, el hilo es lo que deseamos decir y demostrar, los indicios nos remiten a algo opaco, a esos elementos incontrolados, a silencios incluso, que todo texto ofrece y que el historiador ha de tener en cuenta. Naturalmente, la verdad es el punto de llegada, no el de partida. Como concluye Ginzburg, «los historiadores —escribio Aristoteles en *Poética*, 51b— hablan de aquello que ha sido

(lo verdadero); los poetas, de aquello que podría haber sido (lo posible). Pero desde luego, lo verdadero es un punto de llegada, no un punto de partida. Los historiadores (y, de un modo distinto, los poetas) hacen por oficio algo propio de la vida de todos: desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo».

Pues bien, si volvemos de nuevo a *Ojazos de madera*, hallaremos algo semejante, aunque planteado de modo diferente, porque lo importante ahora no es (sólo) el relativismo, sino (también) la distancia. Y para mostrarlo podemos hacer como el propio Ginzburg, utilizar un indicio, el título del libro, un título connotativo, de consecuencias varias y que no cumple sólo una función ornamental. A pesar de todo, a pesar de las pistas que ya hemos dado, no deja de ser un rótulo sorprendente, oscuro, ambiguo. Parece extraño que haya tomado como título las primeras palabras que Gepetto le dirige a su muñeco de madera cuando observa que los ojos que le acaba de tallar se mueven y le miran. Y, sin embargo, utilizar a Pinocho también tiene su sentido. ¿Cuál? Si la propia figura de Pinocho ha sido objeto de innumerables interpretaciones, la referencia literaria de la que Ginzburg se apropia también entrañaría ambigüedad e incluso un conflicto de interpretaciones. El propio Ginzburg deja sin aclarar el sentido que cabe atribuirle y sólo por inferencia contextual puede el lector conjeturar su significado metafórico.

Los ojazos de madera son los de un muñeco en fase de creación, que después, al final, será humano; son los ojos aquello que provoca la desazón y la extrañeza en su autor, en Gepetto. El carpintero se siente incómodo ante la mirada de un extraño, un extraño que está fabricado a su imagen y semejanza, que tiene una vida propia que él no le ha dado. Desde este punto de vista, la frase de Gepetto puede ser tomada, en efecto, como una alusión metafórica del extrañamiento, de la distancia que nos separa a los humanos, de los atributos que nos hacen diferentes. El carpintero sería, en este caso, como aquel historiador que solicitado por un extraño emprendiera con esfuerzo la comprensión del otro. A la vez, si miramos como Pinocho, lo haremos sin dar nada por sentado, como un salvaje, como un niño, con una mirada ingenua, examinando «la sociedad con ojos distanciados, extrañados, críticos», que es a lo que Ginzburg parece aspirar explícitamente. En la entrevista con Mauro Boarelli aquí reproducida lo dice de otro modo: «el hilo conductor de todo mi trabajo es el rechazo de la inmediatez», lo que significa que «es necesario reconocer la profunda necesidad del acercamiento, pero precisamente porque existe tal necesidad es necesario introducir una distancia crítica».

¿No será ésta una defensa del historiador inocente? ¿Pero es posible hacer esta apología implícitamente rousseauniana de alguien que es poseedor de una mirada culturalmente saturada y de la que no podría predicarse la ingenuidad? ¿O es que acaso esa cultura errática y universal de la que es portador —aquello que mejor define su linaje hebreo— es lo que le faculta para comprender la ingenuidad y lo extraño? Más aún, no sabemos si éste, el de la inocencia, es el sentido real de la metáfora, si resume el objeto

explícito y escondido de este libro y de los que le han seguido. Dueño de un significante poderoso, señor de la connotación, el historiador Carlo Ginzburg no se pronuncia, o lo hace parcialmente. Como indica en la entrevista que le hicimos en 2000, reproducida más adelante,

> «ustedes me preguntan, además, de dónde han partido ambos libros. Yo les diría que en realidad no hay una sola pregunta que le sirva de fundamento, sino muchas y que en gran parte surgen en el momento mismo de la propia investigación. Porque, en efecto, quien parte de una sola pregunta se arriesga muy a menudo a hallar una respuesta previsible».

Carlo Ginzburg en persona

Los viajes de Carlo Ginzburg[1]

Carlo Ginzburg
(en conversación con Justo Serna y Anaclet Pons)

En El ojo del extranjero, un artículo suyo de 1994, reflexiona sobre la profesión que ejerce. ¿Añadiría ahora alguna cosa más sobre ese oficio que desempeña, sobre su concepción? ¿Se reafirma en el perfil que allí trazaba?

El oficio que he aprendido es el de historiador. Es un oficio que me complace porque me permite moverme en muchas direcciones. Hay historiadores que conciben su disciplina como si ésta fuera una fortaleza en la que refugiarse; hay otros que la consideran (o al menos la consideraban) como si de un imperio se tratara, como un imperio cuyos confines fuera necesario extender. Para mí, por el contrario, es un puerto de mar, un lugar del que se parte y al que se regresa, un lugar que permite encontrar gentes, objetos y variadas formas de saber. Por eso me place. Sin embargo, debo añadir que, cuando me hallo en una biblioteca desconocida, frente a una balda en donde se exponen y se suceden las revistas más recientes, prefiero ponerme a hojear las publicaciones de historia del arte, mientras que dejo para después, para más tarde, los ejemplares de historia.

Hemos de admitir que es ésta, la del puerto de mar, una imagen muy bella, porque da idea de libertad y de tránsito intelectual. Pero para concederse esa libertad se necesitan buenos maestros, alguien que tutele con mano firme. ¿Cuáles fueron los suyos?

Por suerte he tenido muchos maestros, unos que eran jóvenes y otros que no lo eran tanto. Y digo que he tenido la suerte de tener muchos maestros porque la idea misma de escuela basada en un único maestro siempre me ha parecido sofocante. A algunos de los míos sólo los he podido encontrar en los libros: a Antonio Gramsci, a Marc Bloch, a Aby Warburg, por ejemplo. A otros, por el contrario, he podido verlos, escucharlos e incluso conversar con ellos: Delio Cantimori, Arnaldo Momigliano, Augusto Campana, Ernst Gombrich. Una persona por la que sentía gran

[1] Esta entrevista fue realizada en diciembre de 2000 y apareció en *Archipiélago*, núm. 47 (2002), pp. 94-102. En ese mismo número se incluye el artículo suyo que se menciona en la primera pregunta: «El ojo del extranjero», pp. 85-93.

admiración y de la que creo haber aprendido mucho (sin llegar a ser su discípulo) ha sido el gran filólogo Sebastiano Timpanaro, fallecido hace poco. Podría continuar ampliando estos nombres, puesto que la relación de maestros que reconozco es amplia. A la postre, enseñar me gusta, pero me complace aún más aprender.

Hace unos meses se publicó en castellano Ojazos de madera. *Acaba de aparecer en italiano* Rapporti di forza. *Son varias las preguntas que la coincidencia de ambos textos nos suscitan. ¿Qué es* Ojazos de madera? *¿Qué es* Rapporti di forza? *¿Son libros que reúnen ensayos o una suma de investigaciones propiamente históricas? ¿Cuál es la diferencia entre el ensayo y la monografía?*

Ojazos de madera y *Rapporti di forza* tienen algo en común, ya sea desde el punto de vista de los temas que abordo en esos libros, ya sea desde la perspectiva de su organización formal. En cuanto a esta última en ambos casos se trata, en efecto, de libros constituidos por ensayos históricos, un género que he cultivado mucho en los últimos diez años. El ensayo, a diferencia de la monografía, no pretende ser exhaustivo. Quizá (y éste es el parecer de un antiguo estudiante mío, Daniele Pianesani) la forma ensayística permite vivir sin ansiedad la provisionalidad de la investigación. Finalmente y sobre todo, como mostró espléndidamente su inventor, Montaigne, el ensayo consiente una gran libertad de movimientos. A la postre, todo me parece compatible con el ensayo excepto —me atrevería a decir parafraseando a Voltaire— el aburrimiento.

¿Cuál es la coherencia interna de ambos textos? ¿Cuál es la pregunta que está en la base de cada uno de esos libros?

En el caso de *Ojazos de madera*, la coherencia que se dé entre las distintas piezas que lo componen (la metáfora de la distancia, mencionada en el subtítulo) es algo que se distingue retrospectivamente, hasta el punto de convertirse en un criterio de selección. Por el contrario, en el caso de *Rapporti di forza* he partido de un núcleo inicial, esto es, de las tres conferencias que di hace años en Jerusalén, y al que, después, he añadido el resto de los capítulos. La introducción analiza las implicaciones, teóricas y prácticas, del tema del libro, que no es otro que el de la contraposición entre la retórica de los antiguos y la de los modernos: mientras que la primera comprende la prueba, la segunda se opone a ella. Los últimos tres capítulos constituyen otros tantos ejemplos de esta contraposición. Ustedes me preguntan, además, de dónde han partido ambos libros. Yo les diría que en realidad no hay una sola pregunta que les sirva de fundamento, sino muchas y que en gran parte surgen en el momento mismo de la propia investigación. Porque, en efecto, quien parte de una sola pregunta se arriesga muy a menudo a hallar una respuesta previsible.

Son varias las cosas del volumen traducido que le pueden llamar la atención al lector español que no conozca suficientemente a Carlo Ginzburg. La primera es el título, un título que, como advierte la cita inicial, el exergo del principio, usted toma del Pinocho *de Collodi. Esos grandes ojos de madera parecen ser aquí una metáfora del extrañamiento, de la distancia cultural. ¿De quién son esos* ojazos? *¿Y por qué* Pinocho, *un referente tan cargado de simbolismo, un referente mil veces interpretado?*

Hay títulos descriptivos y títulos evocadores: *Ojazos de madera* pertenece a este segundo tipo. Si un lector curioso abriera mi libro y rebasara la primera página se tropezaría con la siguiente cita: «¿por qué me miráis, ojazos de madera?» Si estas palabras le invitaran a leer el volumen, le invitaran a proseguir, descubriría que uno de sus temas es el de la idolatría, el hecho de que el ídolo se vuelva contra quien lo ha fabricado, que es justamente lo que sucede en el caso de Pinocho, quien cuando cobra vida mira al carpintero Gepetto. Pero tratándose de un título evocador no excluyo que puedan darse otros significados —como los que ustedes mismos me proponen—, y de los que quizá no soy completamente consciente: por ejemplo, una referencia al extrañamiento (otro de los temas centrales del libro y objeto explícito del primer capítulo). Naturalmente, para emprender la lectura de *Ojazos de madera* y para poder entenderlo no hace falta haber leído previamente el *Pinocho*: libro por otra parte precioso y que es uno de los que me han formado, incluso desde el punto de vista estilístico, ya que, por ejemplo, me enseñó a detestar la prolijidad inútil. Me doy cuenta ahora, al responderles, que eso mismo es lo que decía Italo Calvino en una entrevista que concediera antes de morir. Calvino es también otra de las personas de las que más he aprendido. *Rapporti di forza* está dedicado a él y a Arnaldo Momigliano.

Más allá de la referencia a Pinocho, otro elemento común en sus dos últimos libros es el uso y la presencia de la literatura, cosa poco habitual entre los historiadores. ¿Qué papel desempeñan en sus obras los recursos literarios (las metáforas, etcétera)? ¿Como ornamento o aderezo? ¿O como medio de persuasión o como instrumento de imaginación moral?

Que la literatura de invención —a pesar de ser de invención, pero también por eso mismo— nos ayuda a orientarnos en el mundo lo sabe cualquiera que haya leído a Homero o a Cervantes, a Dante o a Kafka. Nadie osaría considerar sus invenciones, las invenciones que he citado, como un mero ornamento. Que los libros de historia nos ayudan a orientarnos en el mundo lo sabe cualquiera que haya leído a Tácito o a Marc Bloch, a Tucídides o a E.P. Thomson. Si ambas clases de libros proporcionan una orientación ante el mundo, cabe preguntarse si hay alguna relación entre las obras de historia y la literatura de invención. Naturalmente que existe esa relación —deberíamos responder—, al menos porque los historiadores —incluso cuando recurren a estadísticas, diagramas o mapas— usan, como los escritores de invención, una lengua no formalizada: la lengua de todos los días (más o menos). Por eso, hace tiempo se me ocurrió aconsejar a un hipotético aprendiz de historiador la lectura de novelas, de muchísimas novelas: como enriquecimiento cognitivo y como nutriente de la imaginación moral[2].

[2] Carlo Ginzburg alude a la respuesta que le diera a Adriano Sofri en una entrevista publicada en *Lotta Continua* el 17 de febrero de 1982. La traducción puede encontrarse en Prohistoria, núm. 3 (1999), pp. 261-281, en particular en la página 279: «Leer novelas, muchísimas novelas. Porque la cosa fundamental en la historia es la imaginación moral, y en las novelas está la posibilidad de multiplicar las vidas, de ser el Príncipe Andrei, de *Guerra y paz*, o el asesino de la vieja usurera de *Crimen y castigo* (...). La imaginación moral no tiene nada que ver con la fantasía, que prescinde del objeto y es narcisista (...). Esa imaginación quiere decir, por el contrario, sentirse mucho más cerca de ese asesino de la usurera, o de Natacha, o de un ladrón, un sentimiento que es, justamente, lo contrario del narcisismo».

¿Mantendría hoy ese mismo consejo? Y de ser así, ¿en qué sentido?

Hoy en día, cuando la atmósfera cultural ha cambiado tanto, siento la necesidad de precisar que la invitación a leer novelas no significa que literatura de invención e historiografía sean la misma cosa, que sean indistinguibles (que, a la postre, es la tesis que defienden los neoescépticos). De todos modos, al ser evidentemente contiguas, ese hecho ha generado desde Heródoto en adelante una intensa relación de conflictos e intercambios en ambas direcciones: precisamente es éste un tema al que he dedicado muchos ensayos y que pronto recuperaré en un volumen. Ciertamente, la pretensión de verdad de la historiografía ha variado y ha sido argumentada de diversos modos a lo largo del tiempo. En la antigüedad, por ejemplo, a los historiadores se les pedía que sus descripciones tuvieran *vida*, es decir, que tuvieran lo que los griegos llamaban *enargeia* y los latinos *evidentia in narratione*. Como argumentó Arnaldo Momigliano, dos siglos y medio después, esto es, tras la fusión entre anticuaria e historia filosófica, la verdad descansaba sobre una red de inferencias documentales, y por eso mismo falsificables. De esta red forman parte igualmente los textos: como también, pero no sólo, habían mostrado los anticuarios de los siglos XVII y XVIII y como confirmó hace medio siglo Lucien Febvre.

Si ése es el riesgo en que podemos incurrir cuando avecindamos historia y literatura, ¿qué papel le reservaríamos a la verdad histórica?, ¿qué concepto de verdad defendería?

Tanto las inferencias como las pruebas basadas sobre inferencias son una construcción, no un dato: la presencia de la persona que investiga, del observador, no se puede eliminar. Este trabajo de construcción es el que niegan los positivistas. Por el contrario, los neoescépticos rechazan la otra vertiente del trabajo del historiador: la posibilidad de que la construcción de hipótesis y argumentos lleve a una reconstrucción, es decir, a la búsqueda de la verdad —falsable y, por eso mismo, intrínsecamente provisional—. Con unos y con otros polemizo en *Rapporti di forza*, mostrando la fecundidad de una tradición retórica que se inicia con Aristóteles y continúan Quintiliano y Valla, una tradición en la que la persuasión se basa tanto en la verosimilitud como en la prueba. Si el historiador sabe escribir con eficacia, tanto mejor, puesto que quien le lea evitará el aburrimiento. Pero las implicaciones cognitivas de la narración histórica son otra cosa. Sólo un ingenuo, o un falso ingenuo, creería que la eficacia estilística (entendida como mero ornamento) pueda llegar hoy a sustituir en un libro de historia la solidez de los argumentos.

Cambiemos de dirección y recuperemos uno de los asuntos que le han hecho más célebre. Nos referimos a la microhistoria. ¿A qué llamamos microhistoria?

A la microhistoria, si la entendemos como un análisis cercano, le pido mucho, diría incluso que muchísimo: le pido entre otras cosas que nos ayude a entender mejor la historia, es decir, el nivel micro y el macro así como sus relaciones. ¿Cómo se logra? Desde luego, ese objetivo no se alcanza confeccionando programas, sino haciendo investigaciones concretas, y es justamente en esta dirección en la que actualmente me muevo. A la postre, la metodología desentendida de la investigación es pura cháchara, un repertorio de frases hechas. Pero, claro, cansa menos, de ahí también su éxito.

Su práctica de la microhistoria ha ido unida a la defensa y aplicación de la morfología. Esto es extraño para el común de los historiadores e, incluso, puede parecer contradictoria la aleación entre historia y morfología. ¿Cómo entiende esa relación?

La morfología —esto es, el conocimiento de las formas— me atrae extraordinariamente en todos los sentidos: artístico, religioso, político, etcétera. Mantener que la morfología tiende necesariamente a reconstruir relaciones ahistóricas es un error. Por ejemplo, dos cuadros pueden llegar a ser morfológicamente similares porque hayan sido pintados por el mismo artista, porque dependan de un modelo común, porque respondan de forma independiente a solicitudes análogas, etcétera. Sólo este último caso puede abrir el camino a la individualización de convergencias ahistóricas que, a menudo, es muy difícil de demostrar. De estos problemas me he ocupado sobre todo en mi libro *Historia nocturna*, en donde intenté poner la morfología al servicio de la historia, empleándola como una sonda para llegar a estratos históricos insuficientemente documentados. Pero, lejos de haberla abandonado, he continuado ocupándome de la relación entre morfología e historia y es cierto que es uno de los hilos conductores de mi trabajo, más allá de la variedad de los temas.

Para terminar, y al margen de la morfología y del fenómeno de la distancia cultural que hoy le preocupan especialmente, podríamos regresar a la obra que le ha hecho célebre y que se ha identificado con las formas y maneras de la microhistoria. Nos referimos a El queso y los gusanos. *Se publicó originariamente en 1976 y ha sido objeto de continuas reimpresiones y de múltiples traducciones, de múltiples lecturas e interpretaciones. Algunas de las conjeturas que usted proponía le han sido discutidas. ¿Qué tiene de obra clausurada? ¿La modificaría hoy?*

El queso y los gusanos ha sido traducido a muchas lenguas (la última en el tiempo es la versión estonia y están a punto de aparecer la coreana y la checa). No sé cómo han podido leer mi libro públicos tan dispares. Imagino que muchos habrán encontrado por analogía, en el fragmento de historia que ellos ignoraban y yo intenté reconstruir, algunos temas que les eran familiares: el desafío a la autoridad y la relación entre cultura oral y cultura escrita. Que un texto consienta muchas lecturas me parece un elemento positivo, un testimonio de su riqueza. Pero no significa, naturalmente, que todas las lecturas sean posibles, pues el texto dispone de determinados mecanismos que favorecen unas e impiden otras. Me parece que el libro, veinticinco años después, sigue en pie firmemente (aunque admito tener ante él un prejuicio favorable). Tal vez debería corregir un par de afirmaciones, incluso puede que un día lo vuelva a publicar con un apéndice, como he hecho con el libro de Piero della Francesca. Sin embargo, hasta ahora me ha faltado el tiempo, puesto que siempre tengo una nueva investigación por delante que me parece más interesante. Ya veremos, pues.

Historia y microhistoria

Carlo Ginzburg
(encuentro con Mauro Boarelli)[1]

Entre finales de los años setenta y principios de los noventa, la historiografía italiana sigue un nueva trayectoria que lleva el nombre de *microstoria*. El proyecto nace a partir de las reflexiones de algunos estudiosos reunidos en torno a la revista *Quaderni storici* (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi y Carlo Poni). Pronto cruzará las fronteras italianas y europeas.

Microstoria se refiere no sólo al tamaño del objeto de investigación, sino también a la variación de la escala de observación. La reducción de la escala y el continuo movimiento de la lente permiten enfocar objetos que normalmente se encuentran en los márgenes de la historiografía, pero para encuadrarlos en un contexto más amplio, no definido *a priori*. Esta doble tarea implica una redefinición de la jerarquía, de las relevancias, que desafía los enfoques tradicionales de la investigación histórica. Con ello se alientan la formulación de nuevas preguntas y el descubrimiento de nuevos campos de investigación.

Carlo Ginzburg fue uno de los principales protagonistas del proyecto. Profesor de la Universidad de Bolonia, luego de la Universidad de California (Los Angeles) y, finalmente, de la Escuela Normal Superior de Pisa, dirigió para la editorial Einaudi entre 1981 y 1991 —con Giovanni Levi— la colección *Microstorie*, un laboratorio editorial innovador que permitió experimentar empíricamente con las intuiciones metodológicas en que se basaba dicho proyecto. El diálogo con Carlo Ginzburg (transcrito en italiano por Andrea Durante) se desarrolló en torno a algunos aspectos cruciales: la relación entre individuo y poder, las implicaciones del cambio de perspectiva, la relación entre la dimensión *micro* y la dimensión *macro* y el problema de la generalización, las estrategias narrativas y el extrañamiento, la función cognitiva de la anomalía y la transgresión y, finalmente, la relación entre la microhistoria y el cine. En la entrevista hay referencias

[1] Carlo Ginzburg, «Storia e microstoria: incontro con Mauro Boarelli», *Lo Straniero*, núm. 154 (abril de 2013). [trad. en *Pasajes*, 44 (2014), pp. 89-101].

recurrentes a tres estudios de Ginzburg publicados entre mediados de los años sesenta y finales de los setenta, que se pueden considerar anticipaciones de lo que luego sería un proyecto más orgánico. El primer libro de Ginzburg, *Los benandanti*, basado en una rica documentación, arroja luz sobre las creencias populares, asimiladas progresivamente a la brujería. El segundo texto es *El queso y los gusanos*, la reconstrucción de la famosa historia del molinero Menocchio, condenado a muerte por la Inquisición, un volumen de gran importancia para el tema de la lectura, las mediaciones culturales y las falsillas interpretativas. Finalmente, «Indicios». En este trabajo, en primer lugar señala la relación que hay entre los estudios de Sigmund Freud, la obra literaria de Arthur Conan Doyle y el método elaborado por Giovanni Morelli para la atribución de la autoría en cuadros antiguos; inmediatamente después, Ginzburg muestra cómo las huellas —los síntomas en la práctica psiquiátrica, las pistas en la investigación de Sherlock Holmes, los signos pictóricos en el análisis de Morelli— permiten identificar realidades más profundas y fundan un paradigma indiciario, un método de interpretación que se centra en los descartes y en los datos marginales.

* * *

Algunos estudiosos han propuesto un acercamiento entre la microhistoria y el cine. En el ensayo «Microanálisis y construcción de lo social», Jacques Revel ha sugerido un paralelismo con Blow-Up, la película de Michelangelo Antonioni. El protagonista de la película, el fotógrafo Thomas, impulsado por el misterioso comportamiento de una mujer a la fotografía accidentalmente en un parque, aumenta la imagen de forma progresiva para localizar un aspecto invisible en la visión de conjunto, los detalles de un posible delito. En otro plano se encuentran las reflexiones de Siegfried Kracauer, quien utilizó el término microhistoria muchos años antes de ser adoptado por el proyecto historiográfico del cual estamos hablando. La cultura cinematográfica influye de una manera clara y reconocida en sus reflexiones sobre la historia. En el ensayo «La estructura del universo histórico»[2]*, Kracauer toma algunos conceptos de su* Teoría del cine[3]*, en particular una cita del cineasta soviético Pudovkin: «Para recibir una impresión clara y definida de una manifestación, el observador debe efectuar ciertas acciones. En primer término, debe subirse al tejado de la casa para obtener una visión total y desde arriba de la comitiva, cosa que le permitirá conocer su dimensión; luego debe bajarse para contemplar desde la ventana del primer piso las pancartas que portan los manifestantes; por último, debe mezclarse con la muchedumbre para hacerse una idea del aspecto exterior de los participantes»*[4]*. Me gustaría discutir contigo sobre estos enfoques, no sólo para verificar su validez desde el punto de vista*

[2] Se incluye en Siegfried KRACAUER, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

[3] Siegfried KRACAUER, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989, pp. 78-79.

[4] Siegfried KRACAUER, *Historia. Las últimas cosas...*, p. 157.

metafórico, sino para indagar sobre las relaciones —conscientes o no— entre los orígenes de la microhistoria y la lección que podemos recibir del cine.

Me gustaría empezar con una observación general. Durante todo el siglo XX y hasta la actualidad, el cine ha modelado la manera en que gran parte del género humano entra en contacto con la realidad. Esto me hace pensar en uno de los libros que fueron decisivos para mí, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* de Michael Baxandall, donde el autor habla de experiencias sociales compartidas, en un sentido muy amplio[5]. El cine es asimismo una experiencia social compartida. Y a ello añado una observación de carácter personal: el cine, y sobre todo el montaje, fue un punto de referencia esencial en el momento en que empecé a escribir. Así que, para mí, la microhistoria es un caso particular dentro de un fenómeno más general. Me parece que la observación de Revel tiene un valor más metafórico que genético: me parece más interesante la propuesta de John Brewer[6]. Brewer ha identificado cierta relación entre la microhistoria y el neorrealismo, en alusión a un terreno específico de la microhistoria: un proyecto colectivo de estudiosos que pertenecían más o menos a la misma generación. Me refiero al grupo inicial, del cual formábamos parte Giovanni Levi, Carlo Poni, Edoardo Grendi y yo mismo. Imagino que para todos nosotros el cine italiano, el llamado neorrealismo, era (como lo fue expresamente para mí) una experiencia fundacional. Recuerdo que uno de los momentos importantes de mi vida como espectador fue cuando vi a los diez años *El ladrón de bicicletas*, que acababa de estrenarse, o cuando vi *Paisà*. Y en este punto me gustaría introducir un aspecto que forma parte de la poética del neorrealismo. Cesare Zavattini hablaba de una «poetica del coinquilino», y eso me hace recordar inmediatamente *Umberto D.*, de De Sica. Esta poética es casi una reflexión sobre *Umberto D.* La idea es la de generalizar la cohabitación, tan importante en aquella historia, la de mirar al personaje desde muy cerca. En el momento en que digo esto pienso también: sí, es cierto, pero igualmente lo es su contrario, ver desde muy lejos. En un ensayo que escribí hace muchos años sobre el cine citaba la última escena de *Paisà*, la escena en que de repente hay una gran panorámica. Allí, decía, tenemos un elemento épico, un distanciamiento, en el que a los hombres que mueren los observamos en un paisaje visto desde lejos[7]. Esta mirada alejada la comparo con una imagen que creo que es una de los mejores que jamás se haya pintado, una imagen que me causó una gran impresión la primera vez que la tuve físicamente ante mis ojos. Forma parte de la serie de los meses de Pieter Bruegel y se llama *Día oscuro* o *Jornada sombría*. En este día sombrío hay un bosque, dos hombres que arrastran un cerdo, otro hombre que orina contra un muro y luego se ve a lo lejos el mar, un mar tormentoso y, si no me equivoco, un barco

[5] La versión original (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*) es de 1972. La primera italiana es seguramente la que publicó Einaudi en 1978; la inicial en español es *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

[6] «Microhistory and the Histories of Everyday Life», *CAS eSeries*, n. 5 (2010): https://www.cas.uni-muenchen.de/publikationen/cseries/cas_eseries_nr5.pdf (consultado el 12 de julio de 2018).

[7] Se refiere al texto de 1982 «De todos los regalos que le traigo al Kaisàre... Interpretar la película, escribir la historia», recopilado en Carlo GINZBURG, *Tentativas*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, pp. 197-215, en particular pp. 213-215.

que está naufragando. Esta coexistencia, esta idea de la mirada desde la distancia que es la otra forma de presentar una mirada desde cerca, es un elemento que se encuentra en el proyecto de la microhistoria. Me reconozco, pues, en esta metáfora de la ampliación.

En cuanto a Kracauer, escribí un ensayo sobre él en el que retomaba ese mismo fragmento de Pudovkin que has citado[8]. En aquel texto establecía una comparación, una comparación sugerida por un temprano reseñista de Flaubert. Porque Kracauer cita *La educación sentimental* de Flaubert, y este reseñista, Saint-René Taillandier, al criticar a Flaubert escribe que en su estilo «roto» se encuentra el estilo del historiador francés Jules Michelet. Traté de poner en paralelo algunas páginas de la *Historia de Francia* de Michelet con la idea de Pudovkin, con la intención de ver cómo la literatura, por decirlo así, anticipó el cine (que era la idea de Eisenstein). Hay libros que uno lee demasiado pronto y de los que queda marcado a fuego. Leí *Tecnica del cinema* de Eisenstein cuando tenía diez años[9]; no entendí nada, pero me impresionó muchísimo. Imaginaba películas que no había visto todavía. Ahí está ese fragmento extraordinario en el que Eisenstein transcribe, como si se tratara de un guión, la página de Leonardo sobre el diluvio, que es la descripción de un cuadro imaginario, nunca realizado. Se puede releer la literatura a la luz del cine, pero también se puede escribir la historia como si se tratara de una secuencia resultado del montaje, en el que hay un primer plano, un plano general y así sucesivamente. Desde que empecé a escribir historia he utilizado recursos gráficos para crear efectos de montaje, en particular los párrafos numerados.

Antes de retomar algunos de los frentes que has abierto con tu respuesta, me gustaría volver sobre Kracauer. En el ensayo del que partimos pones el acento en un tema crucial: la perspectiva y sus implicaciones. En tu opinión, el «macrohistoriador» no ve determinados objetos historiográficos por el simple hecho de que no puede verlos. La perspectiva desde la que observa hace que queden ocultos a su mirada. El resultado, sin embargo, no es solo la marginación de ciertos sujetos, sino también el hecho de que, escribe Kracauer, «cuando la distancia respecto de los datos aumenta, aquellos se vuelven dispersos, y su densidad disminuye. La evidencia pierde así su poder vinculante, invitando a la menos comprometida subjetividad a tomar el control»[10]. Por tanto, el discurso sobre el método afecta al estatuto mismo de la disciplina. La tradición historiográfica dominante en los años en los que el autor escribía, y que en algunos aspectos nunca ha desaparecido, la de la «historia-síntesis» (para usar una de las etiquetas con las que se definió), carecería simplemente de lo que debería ser el punto central de la investigación histórica: la identificación y la argumentación de las pruebas.

Tal vez me equivoque, pero la idea de la prueba no apareció de inmediato en la discusión sobre la microhistoria. Llegué por un camino un tanto sinuoso, en parte por la emergencia del hipernarrativismo (por ejemplo, las teorías de Hayden White), y en parte por los avatares judiciales de Adriano

[8] «Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer», *El hilo y las huellas*. Buenos Aires, FCE, 2010, pp. 327-349.

[9] Sergei M. EISENSTEIN, *Tecnica del cinema*. Turín, Einaudi, 1950.

[10] Siegfried KRACAUER, *Historia. Las últimas cosas...*, *op. cit.*, p. 158.

Sofri. Paradójicamente, la microhistoria, y en particular mis trabajos, fueron interpretados al principio como casos de hipernarrativismo. Como una vez me comentó Perry Anderson, en mi polémica contra el hipernarrativismo también hay un elemento personal: me interesa asimismo (y no sólo eso, por supuesto) combatir los posibles malentendidos de mi trabajo. El tema de la prueba se me ha impuesto gradualmente como cuestión decisiva, asociada también a la idea de la escala. La idea era la siguiente: en una escala limitada —que, no obstante, se acompaña de la comparación— es posible experimentar. Lo que traté de decir es que una cosa es experimentar con la narración y otra es desinteresarse de las pruebas. Hay una gran diferencia.

En 1976 aparece El queso y los gusanos, *donde se practicaba el enfoque microhistórico incluso antes de que éste fuera tema de debate y de teorización. Muchos años más tarde, a propósito de dicho trabajo, escribiste que «reducir la escala de observación significaba transformar en un libro lo que, para otro estudioso, hubiese podido ser una simple nota a pie de página»*[11]*. Cuando leí esa afirmación inmediatamente pensé en el final de la novela de Elsa Morante* La Historia, *que había aparecido dos años antes*[12]*. El pequeño Useppe ha muerto, velado por su fiel perro y por su madre, enloquecida ante el cadáver de su hijo. Con un desplazamiento narrativo que produce desorientación en el lector, Morante nos hace ver en la misma escena narrada el día siguiente a través de las páginas de un periódico, donde queda reducido a un párrafo de unas pocas líneas en las noticias locales. Nos damos cuenta de repente de que la novela nos ha dicho lo que normalmente queda oculto y liquidado, y nos muestra los vínculos con la Historia, esa con H mayúscula que da título al libro. En* El queso y los gusanos *aplicas en el plano historiográfico este cambio radical de la jerarquía de las relevancias. Me gustaría reconstruir el camino que te condujo a este cambio.*

Elsa Morante fue muy amiga de mi madre, coincidí con ella un par de veces. Me dijo que había leído *Los benandanti* y que le había gustado. Creo que fue ella la que se lo recomendó a Pasolini, que se planteó hacer una película, aunque nunca se materializó. Pero de esto me enteré más tarde, de manera indirecta. No creo que haya una relación estrecha entre la microhistoria y Elsa Morante. Yo hablaría de un *humus* muy profundo, en el que por supuesto también entra el neorrealismo. El neorrealismo es una categoría muy extraña. Recuerdo cuando Elsa Morante vino a nuestra casa a traer el manuscrito de *Mentira y sortilegio*[13]. Yo era entonces un niño, leí el libro muchos años después. Einaudi lo publicó con una cubierta de Chagall. Lukács la calificó después como una gran novela realista. Einaudi la reeditó más tarde con una cubierta de Guttuso. No me gusta Guttuso, pero debo decir que tampoco me encanta Chagall. Pero es interesante reflexionar sobre esas dos propuestas editoriales, porque supongo que Elsa Morante las aprobó ambas. Dos malas portadas para una novela maravillosa. Si uno se olvida tanto de Guttuso como de Chagall, podría decirse que ambas lecturas son correctas. Morante contó una historia impregnada de referentes sociales específicos, pero en la novela se entrelazan los elementos fabulosos y los realistas. Señalo esto para indicar que en el llamado neorrealismo se mezclan cosas muy diferentes. De un flanco

[11] «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», *Manuscrits*, núm. 12 (1994), p. 29.
[12] *La Storia*. Turín, Einaudi, 1974 [*La Historia*. Madrid, Gadir, 2008].
[13] *Menzogna e sortilegio*. Turín, Einaudi, 1948 [*Mentira y sortilegio*. Barcelona, Lumen, 2012].

del neorrealismo procede incluso Fellini, para quien el elemento fabuloso es muy importante. No quiero establecer conexiones, pero el *humus* es eso. Y es un *humus* que implica una inversión de la escala. *Amarcord* involucra al espectador invirtiendo la escala. Recuerdo que hace unos años, en Alemania, se me ocurrió hablar de un libro sobre Italia. Dije que me acordaba de algo que me había dicho mi madre sobre *Amarcord*, a saber, que la escena onírica en la que un chico y una chica caminan cogidos de la mano bajo un arco de rosas, vigilados por las facciones de Mussolini, era una escena que captaba un elemento profundo del fascismo. Y comenté: Berlusconi no es el fascismo, pero la infantilización es un elemento común en ambos. La infantilización: es el elemento profundo que Fellini había captado y había incluido en esa escena.

Uno puede preguntarse: ¿qué hacer para relatar la llamada «gran historia» a través de las vidas individuales? Éste es sin duda un problema, un problema cognitivo, narrativo, documental. Lo viví muy directamente cuando trabajaba en *El queso y los gusanos*. Detrás de la microhistoria había efectivamente un programa. Y lo más impresionante es el éxito de este programa. Si buscas *microhistory* en Google encontrarás una gran cantidad de referencias, las cuales delinean una geografía muy interesante. Hay algo en este programa que se presta a ser traducible. Por supuesto traducibilidad también puede significar posibilidad de deformación. Ha habido, por así decirlo, centros concéntricos. El interés por la microhistoria se suscitó primero en Francia, los EE.UU. y Alemania, luego en Dinamarca y en México, después en Islandia y en Corea del Sur. ¿Por qué? Porque uno ve la posibilidad de derrocar... has dicho una jerarquía, pero una jerarquía que, por supuesto, también es geopolítica. Recuerdo aquella broma, en el fondo muy estúpida, de Eugenio Montale, que era un hombre muy inteligente: ¿pero cómo se puede ser un gran poeta búlgaro? Y se podría parafrasear diciendo: ¿pero cómo se puede escribir un gran libro de historia sobre Islandia? Se puede. Entonces, ¿qué es lo que hay detrás? Está la antropología. Está Malinowski, según el cual lo importante no es tal o cual tribu, sino las preguntas que se plantean a esa tribu. Una ocurrencia similar fue pronunciada más o menos al mismo tiempo, a mediados de los años treinta, creo, por Marc Bloch, sobre la historia local. La cosa no es tan obvia. Si uno escribe un libro sobre la toma de la Bastilla no tiene que justificar la elección, tal vez tendrá que explicar por qué escribe otro más, pero el tema en sí es relevante. Pero, ¿y si alguien escribe un libro sobre un pueblo islandés? Esto cambia la relación con los lectores, la forma de escritura, etcétera.

Detengámonos en la estrategia narrativa de El queso y los gusanos. *Has dicho en varias ocasiones que se trata de una estrategia que tiene una implicación de tipo cognoscitivo. Por un lado, el modo narrativo participa en la construcción del objeto de investigación; por otro, involucra al lector en la investigación del historiador mostrándole las preguntas, las pistas, las estrategias, haciendo que sea un espectador activo. Este aspecto se entrelaza con otra implicación, que yo llamaría comunicación histórica, si el término comunicación no estuviera contaminado hasta el punto de quedar casi inservible. Me refiero a la preocupación de escribir un libro que no se dirija solo a los iniciados, a un ámbito exclusivamente académico, a un círculo limitado de lectores informados y cultivados.*

Esa ambición la he tenido desde mi primer libro, *Los benandanti*. La idea era dirigirme tanto a un público de iniciados como a un público más amplio, pero sin sacrificar en absoluto el rigor de la presentación. La apuesta es la siguiente. No tengo nada en contra de la divulgación científica,

pero eso es otra cosa. No puedo decir que siempre lo haya logrado en los libros posteriores. El mismo éxito de *El queso y los gusanos* respecto de *Los benandanti* está vinculado al hecho de que hay un solo protagonista, y esto supone apresar inmediatamente al lector.

Leyendo tus libros, especialmente El queso y los gusanos, *a menudo me encontré ante un efecto de distanciamiento, que es parte de tu estrategia narrativa.*

El hilo conductor de todo mi trabajo es el rechazo de la inmediatez. En el prefacio de *Los benandanti* escribí que de las fuentes nos llegan voces que nos parecen inmediatas, cuando en realidad los inquisidores están en medio. En el análisis mostré la brecha existente entre los inquisidores y los benandanti, la incomprensión de los benandanti por parte de los inquisidores. Lo que parece inmediato en las voces de los benandanti realmente no es inmediato, es el resultado de una elaboración crítica. El rechazo de la inmediatez constituye un elemento de continuidad en todas las cosas que he hecho, a pesar de la diversidad de temas. Seguramente también tenía en mente a Brecht. Brecht dijo: «colgar en la sala carteles con letreros como: no ponga esos ojos tan románticos». ¿Qué quería decir? Volviendo al cine, tomaré el ejemplo de Chaplin, gran maestro del extrañamiento. En *Luces de la ciudad*, Charlie Chaplin vagabundea, se encuentra con la florista ciega, de pronto se enamora de ella y, en un determinado momento, la florista toma un vaso lleno de agua y se lo arroja a la cara. Una escena maravillosa, un ejemplo sublime de extrañamiento. Sí, ese sentimiento es verdadero, «pero no ponga esos ojos tan románticos». Chaplin no sabe de Brecht; Brecht, por supuesto, sabe de Chaplin: la relación con el millonario en *El señor Puntila* es una cita de *Luces de la ciudad*. El extrañamiento significa romper la inmediatez, demostrar que la inmediatez no está ahí, que nuestra relación con la realidad está filtrada, que la identificación es imposible. Detesto la palabra empatía, es una mentira. La empatía no es posible, es posible la compasión, que es algo totalmente diferente. Y esto, por supuesto, nos lleva a la conciencia del documento como parte de la narración. En la introducción a *Ojazos de madera* escribí —incluso a la luz de mi experiencia docente en Los Angeles— que la afirmación «tutto il mondo è paese» no quiere decir que todos seamos iguales, sino que todos nos hallamos desplazados frente a alguien o algo[14]. El desplazamiento debe venir acompañado del acercamiento, que es una categoría que Ernesto de Martino desarrolló en aquellas notas riquísimas que escribiera para un libro proyectado e inconcluso sobre el fin del mundo[15]. El acercamiento es la necesidad de familiarizarnos con una realidad desconocida. Hay un viejo ensayo de De Martino sobre una población nómada australiana que utiliza un bastón de forma ritual, clavándolo en la tierra en aquellos lugares en donde se detiene: ese punto representa el centro del mundo, el acercamiento[16]. El desplazamiento es también un objetivo crítico. Es necesario reconocer la

[14] «Que el país de uno sea todo el mundo no quiere decir que todo sea igual», *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península, 2000, p. 11.

[15] Ernesto DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Turín, Einaudi, 1977.

[16] Seguramente se refiere a: «Crisi della presenza e reintegrazione religiosa», *Aut Aut*, núm. 31 (1956), pp. 17-38.

profunda necesidad del acercamiento, pero precisamente porque existe tal necesidad es necesario introducir una distancia crítica.

En 1979 se publica «Indicios», un ensayo muy importante y muy discutido, subtitulado «Raíces de un paradigma indiciario». Para el proyecto de la microhistoria, ¿en qué momento resultó fructífero ese paradigma?

De aquel ensayo aparecieron diferentes versiones. Por las mismas fechas en que se publicaba en el libro *Crisi della ragione* aparecía una versión sin notas que me pidió Goffredo Fofi para la revista *Ombre Rosse*[17]. Hace unos años hubo un seminario en Lille sobre ese ensayo. Las actas, editadas por Denis Thouard, también incluyen una breve reflexión mía, realizada con veinticinco años de distancia[18]. Ese ensayo fue importante para mí cuando lo escribí, fuera como una lectura retrospectiva de lo que había hecho hasta entonces, fuera como una prospectiva. Ha tenido un gran éxito, ha sido traducido a muchos idiomas y leído de maneras muy diferentes. Cada uno ha encontrado cosas distintas. Recientemente, a la microhistoria se la ha relacionado con el redescubrimiento de la casuística. Uno de los elementos que han contribuido a esta reevaluación es la bioética, es decir, una reflexión sobre las decisiones relacionadas con casos concretos. Hay un volumen editado por Jacques Revel y Jean-Claude Passeron sobre la casuística[19] en el que —a través de una referencia a mi ensayo «Indicios»— se toma la microhistoria como parte de un interés más general por la casuística. De la casuística medieval me ocupé hace años en un ensayo sobre Maquiavelo que me es muy querido[20]. Poco después escribí otro ensayo titulado «Un experimento de microhistoria»[21], donde parto de Erich Auerbach. Para mí, la conexión entre él y la microhistoria es importantísima, por su idea de ver la literatura europea a través de primeros planos muy cercanos. En mi ensayo he tratado de superar la división entre las dos supuestas tendencias de la microhistoria: una microhistoria «cultural» y una microhistoria «social». Me interesaba mostrar cómo, a través del estudio de un caso, la microhistoria y la historia mundial no son incompatibles.

En torno a «Indicios» hubo un gran debate. Una intervención muy interesante fue la de Italo Calvino. Calvino plantea una objeción al contraste que lee en tu ensayo entre el paradigma indiciario y la ciencia galileana, «basada en la generalización, la cuantificación y la repetición

[17] «Spie. Radici di un paradigma indiziario», *Ombre rosse*, núm. 29 (1979), pp. 80-107.

[18] Carlo GINZBURG, «Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après», en Denis Thouard (ed.), *L'interprétation des indices: enquête sur le paradigme indiciaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 37-47 [«Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después», *Contrahistorias*, 7 (2006-2007), pp. 17-36].

[19] *Penser par cas*, París, Éditions EHESS, 2005.

[20] Ginzburg ha escrito diversos textos sobre Maquiavelo. Entre ellos: «Macchiavelli, l'eccezione e la regola. Linee di una ricerca in corso», *Quaderni storici*, vol. 1 (2003), pp. 195-213 [«Maquiavelo, la excepción y la regla. Líneas de una investigación en curso», *Ingenium*, núm. 4 (2010), pp. 5-28].

[21] «Latitude, Slaves, and the Bible. An Experiment in Microhistory», *Critical Inquiry*, núm. 31 (2005), pp. 665-683 [«Latitud, esclaus i la Bíblia. Un experiment de microhistòria», *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, núm. 57 (2007), pp. 355-373].

de los fenómenos». Estableciendo un paralelismo entre este método y el arte de quienes cuentan relatos, Calvino escribe que «la narración (...) propone a la vez singularidad y geometría: se da la narración cuando la singularidad de los datos se compone en un esquema, ya sea rígido o flexible. Toda nueva narración es una victoria de la singularidad sobre el esquema ya osificado, hasta que un conjunto de excepciones al esquema se configura también como esquemas»[22]. *Tengo la impresión de que, cuando habla de «narración», Calvino no piensa solo en su propio oficio, sino también en el del historiador. La suya es una reflexión que introduce un tema reiteradamente debatido por los protagonistas de la microhistoria, y que también ha sido utilizado por sus detractores. La cuestión es la de la representatividad de los campos de investigación microhistórica y la de la capacidad de generalizar sus conclusiones a una escala más amplia. Edoardo Grendi acuñó un feliz oxímoron para identificar el objeto de investigación a escala microhistórica: excepcional normal. Jugando con este oxímoron, y releído a través de las palabras de Calvino, me pregunto qué excepciones se han convertido en nuevos esquemas interpretativos a través de la microhistoria.*

He hablado varias veces sobre el oxímoron de Grendi, y en cierta ocasión mencioné una anécdota que me es muy querida, porque se la escuché a Gianfranco Contini durante un seminario celebrado en Pisa[23]. Había dos filólogos franceses. Uno tenía una larga barba y le apasionaban las anomalías morfológicas y sintácticas. Se acariciaba la barba y decía: «C'est bizarre». El otro, de mente cartesiana, lúcido por dentro y por fuera (pues era calvo), trataba de reducir todas las anomalías a una regla. Cuando lo conseguía se frotaba las manos y decía: «satisfaisant c'est pour l'esprit». Escuché este relato y me identifiqué inmediatamente con el filólogo barbado. Sólo años más tarde me di cuenta de que el asunto era más complicado, no sólo porque lo que me interesa no es la rareza en sí misma, sino porque me di cuenta de que —desde el punto de vista cognitivo— la anomalía es más rica que la regla, ya que la incluye. La norma no puede incluir todas las anomalías, todas las transgresiones; en cambio, toda anomalía incluye por definición la norma. Así pues, la anomalía tiene una riqueza cognitiva de la que conviene partir. Hace años un historiador brasileño amigo mío, Henrique Espada Lima, que escribió un libro sobre la microhistoria italiana[24], me hizo ver que en ese argumento resuena el del «teólogo protestante» (Kierkegaard), citado por Carl Schmitt en su *Teología Política*[25]. Aquí hay algo que se me escapa: creo que leí esa página de Schmitt posteriormente. En cualquier caso, hay que aprender del enemigo. Por supuesto, el propósito de la microhistoria es llegar a generalizaciones. Lo cual conduce al problema de la representatividad. Para el historiador, la representatividad estadística no puede ser un punto de llegada. Se parte

[22] «Carlo Ginzburg, Spie. Radici di un paradigma indiziario», ahora recogida en *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milán, Mondadori, 2002, pp. 244-250 [«Carlo Ginzburg, Espías: raíces de un paradigma indiciario», *Mundo escrito y mundo no escrito*. Madrid, Siruela, 2006, pp. 201 y 203].

[23] «Brujas y chamanes», en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, FCE, 2010, pp. 413-432, en particular las pp. 423-424.

[24] Henrique Espada Lima, *Micro-história: Escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 2006.

[25] Carl Schmitt, *Teología política*. Madrid, Trotta, 2009.

de la generalización para investigar un caso, que a su vez puede cuestionar la generalización precedente. Tomemos *El queso y los gusanos*. De los archivos de la Inquisición resulta que en un pequeño pueblo del Friuli, Montercalc, circulan libros y hay un molinero que los lee de una manera determinada. Frente a generalizaciones tales como «el noventa por ciento de la población no sabe leer», tenemos que mirar mejor las cosas. La historia de la lectura se plantea diferentes cuestiones, entre ellas la de la calidad de la lectura, cuando se da cuenta de que los modos en que se lee son también hechos históricos. Me acuerdo de una frase burlona de Edward P. Thompson que me gusta mucho: «el grosero impresionismo del ordenador». Pero el ordenador se puede utilizar de muchas maneras (es un tema que me fascina mucho).

El cambio de perspectiva ha contribuido a una tener una visión diferente sobre el individuo en la historia. Esto significa también ver de un modo distinto la relación y el conflicto entre el individuo y el poder. ¿Qué papel ha desempañado la microhistoria en cuestionar nociones absolutas —y ciertos aspectos abstractos— como Estado, mercado, clase?

Tal vez sea el momento de hablar un poco menos del poder con P mayúscula. A este respecto, es interesante el caso de Foucault. Foucault fue un hombre de gran talento, aunque decir esto es una perogrullada; pero también creo que fue muy sobrevalorado, y esto es quizás menos obvio. El problema no es «olvidar a Foucault», como alguien escribió, sino usarlo[26]. Creo que Foucault hizo todo lo posible para no ser utilizado de una manera crítica. En su mayor parte lo logró, pero quizá sea posible reabrir la cuestión. Entre las cosas que sin duda se utilizan está la metáfora de la microfísica del poder. Foucault no la desarrolló, pero otros podrían hacerlo en una perspectiva analítica. Sin embargo, el análisis de la relación entre los distintos niveles de poder, en tanto relación que no se da *a priori*, no comienza con Foucault, sino con Kracauer, cuando dice que entre los diversos niveles de la realidad no hay homogeneidad. Por tanto, se trata de reconstruir los nexos.

Edoardo Grendi escribió que «el microanálisis ha sido una especie de 'vía italiana' hacia la historiografía social más avanzada (teóricamente guiada), en una situación relativamente bloqueada en términos de ortodoxia jerárquica de relevancias históricas y de clausura de las ciencias sociales»[27]. Me gustaría reflexionar sobre esto, sobre las razones que llevaron a madurar el enfoque microhistórico en aquella época concreta, a finales de los años setenta y principios de los ochenta.

Me inclino a pensar que la génesis de la microhistoria no debe circunscribirse a la coyuntura de finales de los años setenta, sino a la década anterior. Es posible que esto sea el resultado de una proyección autobiográfica: en mi opinión, una inversión de la escala ya estaba en mi primer libro, *Los benandanti*, que apareció en 1966. Pero entonces no se hablaba de la microhistoria,

[26] Jean BAUDRILLARD, *Olvidar a Foucault*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

[27] «Ripensare la microstoria?», *Quaderni storici*, núm. 86 (1994), pp. 539-549 [«¿Repensar la microhistoria?», *Entrepasados*, 10 (1996), 131-140].

y yo no tenía las herramientas para teorizarla. Por supuesto, sólo a finales de los años setenta, y también gracias a las reflexiones de Grendi, fue posible aquel ensayo que escribí con Carlo Poni[28], en el que levantábamos acta del final de los proyectos revolucionarios y de la idea de progreso tecnológico sin límites. Era el 89 antes del 89, pero no era necesario esperar tanto para darse cuenta de que el experimento de los regímenes socialistas había fracasado.

Con Giovanni Levi proyectasteis y dirigisteis la serie «Microstorie» para la editorial Einaudi, con la colaboración de Simona Cerutti. ¿Cómo surgió y cuál fue el método de trabajo?

La serie se inauguró en 1981. Presenté el proyecto en una de las reuniones que la editorial organizaba todos los años en Rhême, en el Valle de Aosta, y al principio me encontré con considerables resistencias. Pero era normal, entonces se discutía de verdad. Debo señalar que la Einaudi de entonces no tiene nada que ver con la editorial de hoy. Tal vez existía la idea, por supuesto plausible, de que era más útil publicar estos libros en la colección dedicada a la historia que crear otra nueva. Claro que en la editorial les apasionaba la *collanologia*, como la llamaba Giulio Einaudi, y creían que las colecciones eran importantes, pues enviaban una señal al lector. Me parece que la serie «Microstorie» enviaba una señal de ese tipo. Se trabajaba sobre los manuscritos. Además de las traducciones, la idea era intervenir en los textos, no tomarlos como algo cerrado. Recuerdo discusiones y discusiones, redacciones y más redacciones sobre la mayoría de los títulos que aparecieron en la serie. Recuerdo, por ejemplo, las discusiones con Alain Boureau sobre *La papessa Giovanna*, discusiones apasionantes. Y también sobre *Faide e parentele* de Osvaldo Raggio y *Terre e telai* de Franco Ramella, dos libros con cuyos autores discutimos obsesivamente y de los que se escribieron innumerables versiones, ya que —hay que admitirlo— éramos insaciables[29]. Era un auténtico trabajo editorial, y creo que había pocos precedentes entre las colecciones dedicadas a la historia. Un ejemplo, aunque muy diferente, es Elio Vittorini y su colección «I gettoni»[30]. Por supuesto que no teníamos su autoridad. Pero había una sensación de que el juego valía la pena. Tengo maravillosos recuerdos de ese período. Y Simona Cerutti era muy buena: dentro de la editorial supervisaba estos libros magníficamente. Sin duda fue una colección con una gran visibilidad (diríamos hoy). Pero publicar en la serie «Microstorie» no era un salvoconducto en el mundo académico italiano: al contrario. De hecho, cuando se inauguró la colección, llegaron ataques desde varias partes (recuerdo uno, significativo, de Furio Diaz). Hubo una fuerte reacción, por suerte. Siempre he dicho que la idea de complacer a todo el mundo es deletérea. Y eso no sucedió.

[28] «Il nome e il come. Scambio ineguale e mercato storiografico», en *Quaderni storici*, núm. 40 (1979), pp. 181-190 [«El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico», *Historia social*, núm. 10 (1991), pp. 63-70].

[29] Las fechas de aparición de los citados son: Franco RAMELLA, *Terra e telai: sistemi di parentela e manifattura nel Biellese dell'Ottocento* (1983); Osvaldo RAGGIO, *Faide e parentele: lo Stato genovese visto dalla Fontanabuona* (1990); y Alain BOUREAU, *La papessa Giovanna* (1991).

[30] La colección que Elio Vittorini dirigió para Giulio Einaudi Editore duró desde 1951 hasta 1958. Véase: Vito CAMERANO, Raffaele CROVI y Giuseppe GRASSO (eds.), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*. Turín, Nino Aragno Editore, 2007.

Algunas preguntas que me planteo[1]

1. Me siento profundamente honrado por el prestigioso premio que me ha sido concedido. Doy las gracias al jurado, y de manera particular a Quentin Skinner por sus generosas palabras[2]: en particular, por haber señalado la coherencia de los temas y de los planteamientos que relacionan mis investigaciones. Es una observación que me halaga. Pero ahora mismo escucho la voz del abogado del diablo (una voz que me acompaña, como un bajo continuo) objetarme: «te has ocupado de las brujas y de Piero della Francesca, de un molinero procesado por la Inquisición y de cuestiones de método: ¿dónde está la unidad en todo eso?, ¿cuál es el hilo conductor que une temas tan claramente dispares?». Es una objeción insidiosa, porque oculta una invitación a la teleología: vicio que todos —pero de una manera particular los historiadores— deberíamos evitar. Retroceder y rastrear un hilo conductor en un itinerario de investigación que se prolonga durante más de cincuenta años es posible, por supuesto. Pero tal cosa es posible a condición de eliminar tácitamente lo accidental, lo desconocido, las alternativas descartadas o simplemente ignoradas que han ido surgiendo de forma gradual. Para no caer en la trampa que me tiende el abogado del diablo rechazaré la metáfora del hilo conductor tratando de utilizar una metáfora diferente.

2. El 12 de julio de 1934, Walter Benjamin, exiliado en Dinamarca, donde se había refugiado huyendo de los nazis, escribió en su diario: «Ayer, después del ajedrez, dice Brecht: 'Ea, si viene Korsch [Karl Korsch, el teórico marxista], tendríamos que montar con él una partida nueva. Una

[1] Esta síntesis panorámica de su carrera académica fue redactada por Carlo Ginzburg con ocasión de la ceremonia de entrega del Premio Balzan 2010, que tuvo lugar el 18 de noviembre en Roma. Dicho galardón le fue otorgado en reconocimiento a «sus excepcionales dotes para combinar imaginación, rigor científico y talento literario, con los que ha recuperado y arrojado nueva luz sobre las creencias populares en la Europa de los siglos XV y XVI». Véase: «Qualche domanda a me stesso», en Fondazione Internazionale Balzan, *Carlo Ginzburg. Premio Balzan 2010 per la storia d'Europa (1400-1700)*, Milán, Fondazione Internazionale Balzan, 2011, pp. 9-17. [NdeT].

[2] Quentin Skinner, ganador del premio en otro apartado en 2006, fue el encargado de presentar la «Motivazione del Premio e laudatio». *Ibid.*, pp. 5-6. [NdeT].

partida en la que las posiciones no sean siempre las mismas; que la función de las figuras se modifique, cuando han estado un rato en el mismo lugar: se harán entonces más eficaces o más débiles. Pero no es así como va; queda igual por demasiado tiempo»[3].

Brecht quería modificar las reglas del ajedrez para acercarlas a la realidad, que está en perpetuo movimiento. Reformularé su propuesta (con un ojo puesto en el caballo y la torre de Vittorio Foa) aplicándola a un fragmento de realidad infinitesimal: un itinerario de investigación, el mío. Trataré de describirlo como una partida de ajedrez en que las piezas, en vez de estar distribuidas al comienzo, se introducen gradualmente en el transcurso del juego. La partida empezó un día de otoño de 1959. Tenía veinte años y me encontraba en la biblioteca de la Escuela Normal de Pisa, de la cual era alumno desde hacía dos años. De repente decidí tres cosas: que quería ser historiador; que quería estudiar los procesos de brujería; y que quería estudiar no la persecución de la brujería, sino a los perseguidos, los hombres y las mujeres acusados de ser brujas y brujos. Este proyecto impreciso, formulado con gran convicción y en la más completa ignorancia, no hubiera nacido sin la fuerte impresión que me causó la lectura de los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci, de *Cristo se paró en Éboli* de Carlo Levi y de *Il mondo magico* de Ernesto de Martino. Pero había otro elemento, del que no he sido consciente hasta muchos años después: en la identificación emocional con las víctimas de la persecución, y en el impulso a estudiarlas, también había una proyección inconsciente de mi identidad judía, que la persecución había fortalecido[4].

3. A finales de los años cincuenta, las creencias y prácticas asociadas a la brujería eran temas reservados a los antropólogos; en su mayor parte, los estudiosos de la historia europea tendían a ocuparse de la llamada caza de brujas (un tema que todavía se consideraba marginal). La situación cambiará, en parte, en unos pocos años. En 1977, Arnaldo Momigliano escribía que la «característica más relevante» de la historiografía del período 1961-1976 fue tal vez «la atención a los grupos oprimidos y/o minoritarios en el seno de las civilizaciones más avanzadas: mujeres, niños, esclavos, hombres de color, o simplemente herejes, campesinos, trabajadores»[5]. Momigliano observaba que durante esos quince años los antropólogos o etnógrafos habían adquirido entre los historiadores «un prestigio sin precedentes». Sin embargo, no se detenía en un problema que los historiadores que se proponían estudiar los «grupos oprimidos y/o minoritarios en el seno de las civilizaciones más avanzadas» estaban obligados a considerar. En cualquier sociedad, las relaciones de poder condicionan el acceso a la documentación y sus

[3] W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introductoria de C. Cases, trad. de A. Marietti, Turín, 1973, p. 221. [*Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, 1998, p. 140].

[4] C. GINZBURG, «Streghe e sciamani» [1993], en *Il filo e le tracce. Vero, falso finto*, Milán 2006, pp. 281-293 [«Brujas y chamanes», en *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México, FCE, 2010, pp. 413-432].

[5] A. MOMIGLIANO, «Linee per una valutazione della storiografia del quindicennio 1961-1976» [1977], reeditado en *Id., Sesto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, I, pp. 377-394, en particular p. 377.

características. Las voces de los que pertenecen a estos grupos oprimidos y/o minoritarios nos han llegado por lo general filtradas por figuras ajenas, cuando no hostiles: cronistas, notarios, burócratas, jueces, etcétera. En el caso de los procesos de brujería que me proponía estudiar, la violencia psicológica y cultural ejercida por los jueces, a veces acompañada de la tortura, tendía a distorsionar las voces de los acusados y de los sospechosos en una dirección preestablecida (no es casualidad que los juicios políticos celebrados durante el siglo XX a menudo hayan sido definidos, de forma polémica, como «caza de brujas»). ¿Cómo superar este obstáculo?

Ésta era la situación que razonablemente podía esperar, y de hecho es la que me encontré en los primeros años de mis exploraciones en los archivos laicos y eclesiásticos de Italia, hacia donde Delio Cantimori me había dirigido. Luego, por un golpe de suerte —«es decir, por mera casualidad», como en cierta ocasión escribió Carlo Dionisotti, «por esa norma que rige la búsqueda de lo desconocido»— descubrí los juicios celebrados por la Inquisición del Friuli entre los siglos XVI y XVII contra los benandanti[6]. Los inquisidores preguntaron repetidamente por el significado de esta palabra incomprensible a los hombres y mujeres que decían ser, de hecho, «benandanti». La respuesta era invariablemente la siguiente: habiendo nacido con la camisa, es decir, envueltos en la membrana amniótica, se vieron obligados a viajar en espíritu, cuatro veces al año, para luchar contra brujas y brujos en favor de la fertilidad de los campos. Para los inquisidores se trataba de absurdidades o de mentiras: a sus ojos, los benandanti eran obviamente brujas y brujos. No obstante, para que esta identificación se hiciese realidad tuvieron que pasar cincuenta años. Presionados por las preguntas y por las amenazas de los inquisidores, los benandanti interiorizaron gradualmente las características del modelo que se les proponía (o más bien imponía): y las minuciosas descripciones de las batallas libradas en espíritu, armados con ramas de hinojo, por la fertilidad de los campos, dieron paso a la imagen más o menos estereotipada del aquelarre[7].

La distancia entre las expectativas de los inquisidores y las respuestas de los benandanti indicaba que esto último emergía desde un estrato profundo de la cultura campesina. De ahí el valor excepcional de la documentación friulana. El intento de captar las voces de los perseguidos había sido coronado (pensé) con un éxito inicial, que abría un nuevo territorio. Retrospectivamente me inclino a pensar que toda mi investigación surge a partir de ese primer libro, aunque no de forma necesaria ni especialmente lineal (de ahí mi afición a la metáfora del ajedrez: en el transcurso de la partida se mueven varias piezas en el tablero siguiendo una lógica propia, obedeciendo a reglas específicas; pero partida sólo hay una).

[6] C. DIONISOTTI, «Resoconto di una ricerca interrotta», en T. Basile, V. Fera y S. Villari, (eds.), *Scritti di storia della letteratura italiana, II, 1963-1971*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, p. 325. Del descubrimiento de los benandanti he hablado retrospectivamente en »Streghe e sciamani» [1993], en *Il filo e le tracce...*, *op. cit.*, pp. 281-293.

[7] *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Turín 1966 [*Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*. Guadalajara (MEX), Universidad de Guadalajara, 2005; *Els Benandanti. Bruixeria i cultes agraris als segles XVI i XVII*. Valencia, PUV, 2011].

4. Proponerse reconstruir las creencias y actitudes de los acusados a través de procesos distorsionados por las expectativas de los jueces resultaba, y era, paradójico. Las dificultades provenían de ahí. Había que aprender a leer entre líneas, recolectar indicios mínimos, identificar ondas que, bajo la superficie de los textos, apuntaban a la presencia de tensiones profundas, no reducibles al estereotipo. Sin darme cuenta, estaba tratando de emplear en los documentos de archivo las lecciones de la hermenéutica aplicada a los textos literarios que había aprendido de Leo Spitzer, de Erich Auerbach, de Gianfranco Contini. El impulso para reflexionar sobre el método —hoy diría: para esterilizar los instrumentos de análisis— surgía de la investigación concreta, aunque en un momento determinado cedí a la tentación de proponer una genealogía y una justificación del método en el que me reconocía y que estaba practicando. Pero cuando publiqué aquel ensayo —«Indicios»— mi investigación en el Archivo del Arzobispado de Udine ya había tomado otra dirección.

En el prefacio a *Los benandanti* (1966) escribí: «Estos testimonios friulanos nos muestran una intersección continua de tendencias que duran decenios o incluso siglos, y de reacciones absolutamente individuales, privadas y a veces involuntarias, esas reacciones de las que aparentemente no se puede establecer una historia, y sin las cuales la historia de la 'mentalidad colectiva' acaba siendo la hipótesis de una serie de tendencias descarnadas y abstractas»[8]. Hoy veo en este distanciamiento de los *Annales* de la segunda generación (de la que también he aprendido mucho) una potencial apertura hacia una ulterior reducción de la escala: una investigación concentrada en un solo individuo[9]. Pero ese movimiento requirió tiempo. A principios de los años sesenta, repasando en el índice del siglo XVIII los primeros mil juicios de la Inquisición que se conservan en la Curia Arzobispal, me tropecé con el resumen, condensado en unas pocas líneas, de dos juicios contra un campesino, culpable de haber sostenido que el mundo había nacido de la putrefacción. Aquel campesino era el molinero Domenico Scandella, llamado Menocchio. Pero antes de que decidiera ocuparme de él pasaron siete años; y otros siete, como es comprensible, antes de que se publicara *El queso y los gusanos*, el libro que le dediqué. En aquella vacilación, y más aún en el tono polémico, agresivo y defensivo a la vez de mi introducción, redescubro el elemento de riesgo que el éxito de ese libro ha cancelado. Dedicar a un molinero del Quinientos no una nota a pie de la página, sino un ensayo, un libro, no era entonces (no digo ahora) una elección obvia.

5. He hablado de «reducción de escala»: un término característico de la microhistoria, la corriente historiográfica propuesta por un grupo de historiadores italianos reunidos en torno a la revista *Quaderni storici*, a partir de la segunda mitad de los años setenta. Yo también formaba parte de ese grupo; y por ello tanto *El queso y los gusanos* como el ensayo «Indicios» con frecuencia han sido simplemente identificados con la microhistoria, o al menos a una de sus versiones. Las etiquetas no me interesan, pero el impulso del que nace la microhistoria, sí. Estoy convencido de que la reducción de la escala de observación —no del objeto de investigación, que quede

[8] *I benandanti*, p. XI. [*Los benandanti*, p. 16].

[9] Asimismo, véanse las observaciones de A. Bensa a la voz «Anthropologie et histoire» en C. DELACROIX, F. DOSSE, P. GARCIA y N. OFFENSTADT (eds.), *Historiographies*. Paris, Gallimard, 2010, I, pp. 49-50.

claro— es un valioso instrumento cognoscitivo. Como escribió en cierta ocasión Marcel Mauss, un caso estudiado intensamente puede sentar las bases de una generalización[10]. Por mi parte, añadiría: sí, sobre todo si se trata de un caso anómalo, ya que la anomalía contiene la norma —lo cual no es cierto a la inversa—[11]. Y proseguiría distinguiendo entre generalización de las respuestas y la generalización de las preguntas. La riqueza potencial de los estudios de caso me parece particularmente vinculada a esta última[12].

El queso y los gusanos es un libro que nace en un ambiente particular, el de las luchas políticas y sociales italianas de los años setenta. Ahora bien, ha seguido vivo gracias a los lectores y las lectoras de otros tiempos y de otros lugares. Este inesperado éxito se puede atribuir principalmente a la extraordinaria personalidad de Menocchio, el protagonista del libro. Su desafío a las autoridades políticas y religiosas, alimentado por las ideas que surgen de la interacción entre cultura oral y cultura escrita, fue capaz de llegar a personas muy alejadas de su mundo, y del mío, añadiría. Entre los que reaccionaron —a menudo de forma polémica, como era comprensible— también hubo historiadores profesionales. Si no me equivoco, el libro mostrada toda la complejidad que se esconde tras determinados términos que son habituales en el léxico historiográfico: desde «clases inferiores» a «campesinos», pasando por «alfabetización» y «lectura». De manera más general refutó de una vez para siempre la teoría que había formulado un historiador competente, según el cual las clases menos privilegiadas de la Europa de la edad moderna temprana solo serían accesibles desde una perspectiva estadística[13].

6. He hablado de generalizar partiendo de un caso. Tras la publicación de *El queso y los gusanos* me propuse desarrollar una hipótesis que parecía emerger con fuerza del caso de Menocchio: la circularidad entre cultura de élite y culturas subalternas —por usar el término de Gramsci—. Un intento de seguir esta dirección me puso sobre la pista de un judío converso, Constantino Saccardino, procesado inicialmente por el tribunal del Santo Oficio de Venecia, y luego por el de Bolonia, que lo condenó a la hoguera en 1621 por estar involucrado en una conjura de trasfondo herético. La búsqueda del proceso inquisitorial contra Constantino Saccardino —que suponía que se conservaba en el archivo romano del Santo Oficio, en la Congregación para la Doctrina de la Fe, entonces inaccesible— me llevó a escribir una carta al Papa Wojtyla en la que solicitaba la apertura de aquel archivo a los estudiosos. Recibí respuesta a través de la secretaría del Papa, que tomaba nota —tal vez con ironía benévola— de mi entusiasmo por la investigación, pero me informaba de que era imposible encontrar el proceso contra Saccar-

[10] M. MAUSS, «Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos» [1906], en *Sociologie et Anthropologie*, a cargo de Cl. Lévi-Strauss, 3a ed., Paris, PUF, 1966, pp. 389-477 [*Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos, 1979].

[11] Cf. C. SCHMITT, *Politische Theologie*, 2 a ed., Múnich-Leipzig, Duncker & Humblot, 1934, p. 22, que cita un pasaje de un innominado «teólogo protestante» (Kierkegaard) [*Teología política*. Madrid, Trotta, 2009, p. 20].

[12] J.-Cl. PASSERON y J. REVEL (dirs.), *Penser par cas*. Paris, EHESS, 2005.

[13] *Il formaggio e i vermi*, introducción, p. XIX (la referencia remite a François Furet) [*El queso y los gusanos*. Barcelona, Muchnik, 1981, pp. 21-22].

dino, pues probablemente había sido destruido. Veinte años después, el cardenal Ratzinger, entonces prefecto de la Congregación, mientras hablaba en la conferencia celebrada en 1998 en esta Academia, para celebrar la apertura de los archivos de la Inquisición romana decidida por el Papa Juan Pablo II, leyó un pasaje de mi carta, afirmando que había sido el estudioso que se autoproclamaba «judío de nacimiento y ateo» quien contribuyó a «provocar el movimiento de reflexión que constituye la historia contemporánea de la apertura de los Archivos»[14]. Un reconocimiento, ciertamente, demasiado generoso. Pero, mientras tanto, mi investigación había tomado de nuevo otra dirección.

7. Una vez más recurro al modelo del tablero de ajedrez, ya que es compatible con un movimiento en zigzag, no lineal, pero por otra parte condicionado por el movimiento de apertura. En mi caso se trataba de los benandanti. Una vez más, un descubrimiento casual, que tuvo lugar poco antes de enviar al editor la versión definitiva del manuscrito de *Los benendanti*, me había revelado la existencia de un proceso, publicado en una revista de historia báltica, contra un viejo hombre lobo llamado Thiess, celebrado en Jürgensburg —hoy Zaube— a finales del Seiscientos. Un proceso del todo anómalo: Thiess declaró que, habiendo nacido con una membrana, tenía que ir tres veces al año «allí donde el mar se acaba» con los otros hombres lobo para combatir a los diablos en favor de la fertilidad de los campos. Las analogías con los benandanti eran evidentes, pero exigían una investigación comparada de la que no me veía capaz: dije en el prefacio que no había afrontado «el problema de la conexión, indudable, que existe entre los benandanti y los chamanes», una declaración al mismo tiempo audaz y prudente[15]. Para que me decidiera a hacer frente a una empresa como aquélla tuvieron que pasar casi veinte años. Empecé a recoger una gran cantidad de material sin saber con claridad qué estaba haciendo; pero poco después me detuve y me puse a trabajar en un proyecto muy diferente, una investigación sobre Piero della Francesca, que condensé en un pequeño libro titulado *Pesquisa sobre Piero* (1981).

Soy consciente de que el itinerario que estoy describiendo parece estar dominado por el capricho, incluso podría ser sospechoso de frivolidad. De hecho, algunos años más tarde advertí que con mi aparente desvío hacia Piero della Francesca intentaba oscuramente afrontar el principal obstáculo que se me planteaba, en un ámbito completamente diferente, en el intento de insertar el caso de los benandanti en una perspectiva comparada. Este obstáculo se puede remitir a dos términos, los de morfología e historia, así como a su relación. En mi investigación sobre un conjunto de obras de Piero examiné datos extraestilísticos, ligados a la iconografía y al mecenazgo, construyendo un itinerario pictórico y una cronología, que confronté con lo que había sido propuesto de forma acreditada sobre la base de los datos estilísticos. Tras este experimento, surgido de una antigua pasión por Piero y por la pintura, estaban las páginas de Roberto Longhi sobre Palma el Viejo en las *Precisioni* sobre la Galería Borghese, y el libro de Federico Zeri

[14] Cardenal J. RATZINGER, «Le ragioni di un'apertura», *L'apertura degli Archivi del Sant'Uffizio Romano* (Roma, 22 gennaio 1998), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998, p 185.

[15] *I benandanti*, pp. 37-40, XV-XVI [*Los benandanti*, p. 20].

sobre el «Maestro delle tavole Barberini», *Due dipinti, la filologia e un nome*[16]. De ellos había aprendido que una constelación de datos formales dibuja el itinerario, a menudo conocido de manera incompleta, de una personalidad estilística que normalmente corresponde a una personalidad registrada. Del mismo modo, pensé, una constelación formada por mitos morfológicamente similares a los vinculados a los benandanti debería remitirse a conexiones históricas específicas, a menos que la similitud morfológica no sea atribuible a la naturaleza humana.

Esta alternativa y sus implicaciones (de las cuales no hablo aquí) me atormentaron durante casi quince años. El libro que finalmente escribí, *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre* (1989), introduce las creencias de los benandanti en un todo muy vasto, formado por una documentación dispersa a lo largo del Continente euroasiático en un lapso de miles de años, recogida por demonólogos, obispos, antropólogos y estudiosos del folclore. Es una documentación que, a diferencia de la relativa a los benandanti, casi nunca da los nombres de los actores. En el ensayo ya aludido sobre las características de la historiografía del período 1961-1976, Momigliano había mencionado el «despliegue de interpretaciones estructuralistas acrónicas junto a la historiografía tradicional diacrónica»[17]. De este clima intelectual procede el prolongado diálogo con el estructuralismo —una versión del diálogo con el abogado del diablo— del que se nutrió el proyecto de *Historia nocturna*: poner una morfología anónima y acrónica al servicio de la historia con el fin de proponer conjeturas sobre conexiones históricas enterradas.

8. «Hay que leer la fuente a contraluz», repetía Arsenio Frugoni en sus lecciones de Pisa. Creo que estas palabras me vacunaron definitivamente contra el positivismo ingenuo. Nunca imaginé que un día esas mismas palabras me ayudarían a rechazar las posiciones neoescépticas de los que sostienen desde hace tiempo que es imposible distinguir de forma rigurosa entre narraciones históricas y relatos de ficción. He estado inmerso en esta discusión durante veinte años, en gran parte coincidentes con el periodo en que enseñé en la UCLA. Entre los ensayos que he dedicado a este tema, hay uno titulado «Le voci dell'altro» («Alien Voices»), que analiza una página extraída de un libro del jesuita Charles Le Gobien, la *Histoire des îles Marianes*, que apareció en el año 1700: una arenga pronunciada por el jefe nativo Hurao exhortando a los suyos a rebelarse contra los invasores españoles. Una lectura atenta del texto muestra que la arenga consiste en una hábil reelaboración, como era de esperar, de citas clásicas: ante todo, el discurso en el que, en el *Agricola* de Tácito, el jefe indígena Calgacus denuncia los malos hábitos del Imperio Romano. La arenga de Hurao es fruto de la invención, pero no completamente[18]. Entre los cargos que imputa a los europeos está el de haber llevado a las Islas Marianas moscas

[16] R. LONGHI, «Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese» [1926-1928], en *Opere complete* II. Florencia, Sansoni, 1967, pp. 283-287; F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle Tavole Barberini*. Turín, Einaudi, 1961.

[17] A. MOMIGLIANO, «Linee», p. 377.

[18] C. GINZBURG, «Le voci dell'altro. Una rivolta indigena nelle Isole Marianne», en *Rapporti di forza. Storia retorica prova*. Milán, Feltrinelli, 2000, pp. 87-108. En «Guampedia: The Encyclopedia of Guam», esa página de Le Gobien se reproduce como «transcripción» de un discurso realmente pronunciado: http://www.guampedia.com/chiefs-hurao/ (consultada el 11/4/2018).

y otros insectos que antes no existían. En una nota a pie de página, Le Gobien ironizaba sobre el pasaje, calificándolo de absurdo: un residuo incrustado en la superficie lisa, retóricamente impecable, de la arenga de Hurao.

Los procesos contra los benandanti son un documento formalmente dialógico, articulado en preguntas y respuestas; en la *Histoire des îles Mariames* la dimensión dialógica emerge de repente, en la nota a pie de la página de Le Gobien. Pero la estrategia hermenéutica que he usado en los dos casos es sustancialmente la misma: capturar las tensiones, las disonancias dentro de un texto. En el segundo, el autor mira lo que acaba de escribir sin entenderlo. Desde la nota a pie de página se filtra, como en una grieta, algo no controlado: una voz extraña, un fragmento de aquella realidad extratextual que los neoescépticos presentan como inalcanzable.

9. Ningún texto es inmune a las grietas: ni siquiera el poema que un supremo hacedor ha controlado hasta el último detalle. Incluso en la *Comedia* hay un punto ciego, un elemento de realidad que el yo consciente de Dante no logró dominar. Pero de esta investigación en curso sería prematuro hablar[19]. La partida continúa.

[19] Un anticipo en C. Ginzburg, «Dante's Blind Spot (Inferno XVI-XVII)», en S. Fortuna, M. Gragnolati, y J. Trabant (eds.), *Dante's Pluringualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, Oxford, Legenda, 2010, pp. 149-163.

Referencias bibliográficas

«Las notas al pie jamás sustentan todas las afirmaciones que se hacen en el texto, ni pueden hacerlo. Ningún conjunto de referencias puede prevenir todos los errores ni eliminar totalmente el disenso. Los historiadores sabios saben que su oficio es como el arte del tejido de Penélope: las notas y el texto se unirán una y otra vez en combinaciones siempre distintas de patrones y colores. La estabilidad es inalcanzable».

Anthony Grafton, *Los orígenes trágicos de la erudición*

Advertencia

Las referencias que siguen a continuación se han limitado al máximo. Es decir, hemos adelgazado un elenco bibliográfico que en principio era abundante, incluso en lo concerniente a Carlo Ginzburg. Bien es verdad que en relación con su obra poco hemos dejado fuera. Hemos procurado incluir sólo los textos citados en el libro, los indirectamente aludidos y aquellos otros que hemos considerado relevantes para seguir nuestra argumentación. Ello se debe a que la bibliografía de microhistoria y sobre microhistoria —y sobre Carlo Ginzburg— se ha multiplicado de manera exponencial, de modo que reproducirla o enumerarla, aunque fuere de forma parcial, abultaría excesivamente este apartado último. Los interesados pueden acudir a nuestros estudios anteriores o bien repasar la información que recopilaba el portal *Microhistory* (http://www.microhistory.org/) o la que aún reúne la *Microhistory Network* (http://www.microhistory.eu/). Dicho lo cual, aprovechamos para señalar que todas las referencias de internet han sido revisadas en julio de 2018.

1. Carlo Ginzburg: obras y entrevistas

«A proposito della raccolta dei saggi storici di Marc Bloch», *Studi Medievali*, VI, (1965), 335-353.

I benandanti. Turín, Einaudi, 1966-1972. (*Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*. Universidad de Guadalajara, 2005).

Il nicodemismo. Turín, Einaudi, 1970.

I costituti di don Pietro Manelfi. Florencia, Sansoni Editore, 1970.

«Prefazione», en Bloch, M., *I re taumaturghi*. Turín, Einaudi, 1973, XI-XIX.

(con Adriano Prosperi), *Giocchi di pazienza*. Turín, Einaudi, 1975.

Il formaggio e i vermi. Turín, Einaudi, 1976. (Versión castellana: *El queso y los gusanos*. Barcelona, Muchnik, 1981.Versión catalana: *El formatge i els cucs*. Valencia, PUV, 2006).

(con Marco Ferrari), «La colombara ha aperto gli occhi», *Quaderni Storici*, 38 (1978), 631-639.

(con Carlo Poni), «El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico», *Historia Social*, 10 (1991), 63-70 (ed. original de 1979).

«Unidad y variedad de la cultura popular», *Debats*, 1 (1982), 84-92 (ed. original de 1980).

«Anthropology and History in the 1980s. A comment», *Journal of Interdisciplinary History*, XII:2 (1981), 277-278.

«Conversa amb Carlo Ginzburg: bruixeria i rituals agraris» (realizada por G. Charuty y D. Fabre, *L'Avenç*, 44 (1981), 66-74. (Este texto es, en realidad, la introducción a la edición francesa de *I benandanti*, aparecida un año antes).

«Mostrare e dimostrare: risposta a Pinelli e altri critici», *Quaderni Storici*, 50 (1982), 702-727.

«Una entrevista especial a Carlo Ginzburg (Carlo Ginzburg conversa con Adriano Sofri en febrero de 1982)», *Prohistoria*, 3 (1999), 261-284.

Pesquisa sobre Piero. Barcelona, Muchnik eds., 1984 (ed. original de1981).

«Pruebas y posibilidades (Posfacio a Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, 1984)», en *El hilo y las huellas...*, 433-465 (ed. original de 1984).

«Prefazione», en Chartier, R., *Figure della furfanteria*. Roma, Enciclopedia Italiana, 1984, 3-11.

«Acerca de la historia local y la microhistoria», en *Tentativas...*, 253-267 (ed. original de 1985).

«Carlo Ginzburg: an Interview» (realizada por K. Luria y R. Gandolfo), *Radical History Review*, 35 (1986), 89-111.

Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia. Turín, Einaudi, 1986. (Versión castellana: *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Gedisa, 1989).

«Momigliano e De Martino», *Rivista Storica Italiana*, año C, fasc. II (1988), 400-413.

«Montrer et citer. La vérité de l'histoire», *Le Débat*, 1989, 43-54.

«El inquisidor como antropólogo», en *El hilo y las huellas...*, 395-411) (ed. original de 1989).

Historia nocturna. Barcelona, Muchnik eds., 1991 (ed. original de 1989).

El juez y el historiador. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993 (ed. original de 1991).

A micro-história. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.

«Buone vecchie cose o cattive cose nuove», en *Micromega* (1991), 3, 225-229.

«*Unus testis*. El exterminio de los judíos y el principio de realidad», en *El hilo y las huellas...*, 297-326 (ed. original de 1992)

«Réponse» (a Carlo Severi), *L'Homme*, 121 (1992), 175-177.

«Witches and Shamans», *New Left Review*, 200 (1993), 75-85.

«Prèface», en Valla, L., *La donation de Constantin*, París, Les Belles Lettres, 1993, IX-XXI y 113-116.

«Historia, retórica, prueba. Sobre Aristóteles y la historia hoy», *Entrepasados. Revista de Historia*, 27 (2005), 153-166 (ed. original de 1994).

«El ojo del extranjero», *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 47 (2001), 85-93 (ed. original de 1994).

«Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», en *El hilo y las huellas...*, 351-394 (ed. original de 1994).

«Comunismo di carcere», en Natoli, A., Foa, V. y Ginzburg, C., *Il registro. Carcere politico di Civitavecchia (1941-1943)*. Roma, Riuniti, 1994, 45-50.

«Vetoes and Compatibilities», *The Art Bulletin*, LXXVII (1995), 534-537.

Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella. Módena, Franco Cosimo Panini Editore, 1996.

Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia. Barcelona, Península, 2000 (ed. original de 1998).

«La prueba, la memoria y el olvido», *Contrahistorias*, 14 (2010), 105-116 (ed. original de 1998).

History, Rhetoric and Proof. Hanover, University Press of New England, 1999.

«Los viajes de Carlo Ginzburg» (entrevista realizada por J. Serna y A. Pons), *Archipiélago*, 47 (2002), 94-102.

Ninguna isla es una isla: cuatro visiones de la literatura inglesa desde una perspectiva mundial. Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003.

Un dialogo (con Vittorio Foa). Milan, Feltrinelli, 2003.

«På historiens nattside. Carlo Ginzburg i samtale med Trygve Riiser Gundersen», *Samtiden*, 2 (2003). (Versión española de Amaranta Siiss para *sinpermiso*. URL: http://www.sinpermiso.info/textos/el-lado-obscuro-de-la-historia-entrevista).

Tentativas. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003.

«L'historien et l'avocat du diable. Entretien avec Charles Illouz et Laurent Vidal», *Genèses*, 53 (2003), 113-138 y 54 (2004), 112-129.

«Semejanzas de familia y árboles de familia: dos metáforas cognoscitivas», *Contrahistorias*, 7 (2006-2007), 7-16 (ed. original de 2004).

El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio. Buenos Aires, FCE, 2010 (ed. original de 2006).

«Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después», *Contrahistorias*, 7 (2006-2007), 17-36.

«Latituds, esclaus i la Bíblia. Un experiment de microhistòria», *Afers*, 57 (2007), 355-373.

«Maquiavelo, la excepción y la regla. Líneas de una investigación en curso», *Ingenium*, 4 (2010), 5-28.

«Nuestras palabras y las suyas. Una reflexión sobre el Oficio de Historiador, hoy», *Contrahistorias*, 19 (2012-2013), 7-24.

«Some comments on the discussion at the Accademia dei Lincei», *Cromohs*, 18 (2013), 128-131.

«Lectores de Proust. ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración tan *sui generis* como la *Recherche*?», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 45 (2014), 91-99.

«Storia e microstoria: incontro con Mauro Boarelli», *Lo Straniero*, 154 (2013) (trad. en *Pasajes*, 44 (2014), 89-101).

«Historia y cultura. Una conversación con Carlo Ginzburg» (realizada por A. Alves de Abreu), *Contrahistorias*, 23 (2014), 53-64.

«L'historien marche en boitant» (entrevista realizada por S. Dufoix), *Socio*, 3 (2014). URL: http://socio.revues.org/698; DOI: 10.4000/socio.698.

Miedo, reverencia, terror: cinco ensayos de iconografía política. Zaragoza, México, Contrahistorias, 2014.

Cinco reflexiones sobre Marc Bloch. Ciudad de Guatemala, USAC, 2015.

«La notion de vérité fait partie de nous. Entretien avec Carlo Ginzburg» (realizada por I. Jablonka), *La Vie des idées*. 23 de octubre de 2015. URL: http://www.laviedesidees.fr/La-notion-de-verite-fait-partie-de-nous.html

«Microhistory and world history», en J. Bentley, S. Subrahmanyam y M. Wiesner-Hanks (eds.), *The Cambridge World History*. Vol. 6, parte 2. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 446-473.

«Microhistory», *Serious Science*, 25 de junio de 2015. URL: http://serious-science.org/microhistory-2893. https://www.youtube.com/watch?v=VFhIDdXToyE

«Interview with 2015 Tanner Lecturer Carlo Ginzburg» (realizada por M. Collins), 6 de marzo de 2015. URL: http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/news/interview-2015-tanner-lecturer-carlo-ginzburg-matthew-collins

«Le sventure e le fortune della scrittura della storia: intervista a Carlo Ginzburg» (realizada por de. A. S. Souza, H. Perinelli y R. Ribeiro), *Revista Tempos Históricos*, 20, 1 (2016), 20-26. URL: http://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/14676/9952.

«Una storia con additivi, tra il caso e la prova: intervista a Carlo Ginzburg» (realizada por Cora Presezzi y Marie Rebecchi), en «Speciale Carlo Ginzburg: cinquant'anni di mestiere di storico», *Alfabeta2*, 16 de julio de 2016. URL: https://www.alfabeta2.it/2016/07/16/specialecarlo-ginzburg-cinquantanni-mestiere-storico/

«Conjunctive Anomalies: A Reflection on Werewolves/Anomalías conjuntivas: una reflexión sobre los hombres lobo», *Revista de Estudios Sociales*, 60 (2017), 110-118. DOI: https://dx.doi.org/10.7440/res60.2017.09

«*Los benandanti*, cincuenta años después», *Taller de Letras*, 62 (2018), 91-101.

2. Bibliografía general

AA. VV., «Paradigma indiziario e conoscenza storica. Dibattito su 'Spie' di Carlo Ginzburg», *Quaderni di Storia*, 11 (1980), 3-18, 12 (1980), 3-54 y 14 (1981), 159-187.

— «Discussione su Storia notturna», *Quaderni di Storia*, 34 (1991), 103-129.

— «Dos décadas de historia social», *Historia social*, 10 (1991), 3-182.

— «Sulla microstoria», *Quaderni storici*, 86 (1994), 511-575.

Aguirre Rojas, C.A., «Invitación a otra microhistoria: la microhistoria italiana», *Prohistoria*, 3 (1999), 283-317.

— «El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas», *Prohistoria*, 6 (2002), 127-152.

— *Microhistoria italiana: modo de empleo*. Barcelona, Montesinos, 2014.

Amelang, J., «Microhistory and its discontents: the view from Spain», Barros, C. (ed.), *Historia a debate*. Santiago de Compostela, HAD, 1995, t. II, 307-312.

Anderson, P., *Campos de batalla*. Barcelona, Anagrama, 1998.

— «El poder de la anomalía», *Prismas*, 18 (2014), 245-260.

Antoni, C., *From History to Sociology: The Transition in German Historical Thinking*. Londres, Merlin Press, 1962 (con prólogo de Croce e introducción de Hayden White).

Appleby, J., Hunt, L. y Jacob, M., *La verdad sobre la historia*. Barcelona, Andrés Bello, 1998.

Arcangelli, B., «Storiografie a confronto: Marc Bloch e la storiografia italiana», *Società e Storia*, 71 (1996), 155-171.

Assouline, P., *Gaston Gallimard. Medio siglo de edición francesa*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

Bajtín, M., *La poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.

— *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1990.

BARTHES, R., *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

— *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987.

— *Michelet*. México, FCE, 1988.

BARRIERA, D., «Las 'babas' de la microhistoria. Del mundo seguro al universo de lo posible». *Prohistoria* (1999), 3, 177-186.

— (comp.), *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia, Red Utopía/Jitanjáfora/Prohistoria, 2002.

BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989 (1973).

BILLACOIS, F., «Comptes rendus: Carlo Ginzburg. Le fromage et les vers», *Annales ESC*, 1 (1981), 98-102.

BLOCH, M., *Introducción a la historia*. México, FCE, 1975.

— *Los reyes taumaturgos*. México, FCE, 1993.

— *Historia e historiadores*. Madrid, Akal, 1999.

BOBBIO, N., *Perfil ideológico del siglo xx en Italia*. México, FCE, 1989.

BOLAÑOS, A. M. (coord.), *Metahistoria: 40 años después. Ensayos en homenaje a Hayden White*. Logroño, Sinindice Editorial, 2014.

BOUTIER, J. y BOUTRY, Ph., «L'invention historiographique. Autour du dossier Menocchio», *Enquête*, 3 (1996), 165-176.

BRAUDEL, F., *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza, 1974.

— *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México, FCE, 1980.

BURKE, P., «Introduction: Carlo Ginzburg, Detective», en Ginzburg, C., *The Enigma of Piero*. Londres, 1985, 1-5.

— «Good Witches», *The New York Review of Books*, 28/2/1985.

— «Popular Culture Reconsidered», *Storia della Storiografia*, 17 (1990), 40-49.

— (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1993 y 2003.

— «The Invention of Micro-history (VIII Lettura Carlo M. Cipolla)», *Rivista di storia economica*, 24, 3 (2008), 259-274.

BURUCÚA, J.E., *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2003.

CALABRESE, O., *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

CALVINO, I., «L'orecchio, il cacciatore, il pettegolo», *La Repubblica*, 21/1/1980.

— *De fábula*. Madrid, Siruela, 1998.

CANTIMORI, D., *Los historiadores y la historia*. Barcelona, Península, 1985.

CAVALLO, G. y CHARTIER, R., *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.

CHARTIER, R., *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Manantial, 1996.

— *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

CHAVES, M.E. (ed.), «Reflexiones sobre la Microhistoria italiana: conceptos, método y estudio de casos», *Historia y Sociedad*, 30 (2016), 17-167.

COHEN, S., «Desire for History. Historiography, Scolarshipand the Vicarious (on C. Ginzburg)», *Storia della Storiografia*, 30 (1996), 57-75.

CROCE, B., *La historia como hazaña de la libertad*. México, FCE, 1992.

DARNTON, R., *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, FCE, 1987.

DAVIS, N.Z., «The possibilities of the Past», *The Journal of the Interdisciplinary History*, 2 (1981), 267-275.

— *El regreso de Martin Guerre*. Madrid, Akal, 2013.

DE CERTEAU, M., *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.

DE GIORGI, F., *La storiografia di tendenza marxista e la storia locale in Italia nel dopoguerra. Cronache*. Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989.

DEL COL, A., *Domenico Scandella detto Menocchio. I processi dell'Inquisizione (1583-1599)*. Pordenone, Biblioteca dell'Imagine, 1990.

DOSSE, F., *Historia del estructuralismo*. Madrid, Akal, 2004.

DURKHEIM, E., *Las reglas del método sociológico*. Madrid, Akal, 1985.

ECO, U., *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral, 1979.

— *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.

— *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.

EDIZIONI EINAUDI, *Cinquant'anni di un editore. Le Edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*. Turín, Einaudi, 1983.

EINAUDI, G., *Fragmentos de memoria*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

— *Giulio Einaudi en diálogo con Severino Cesari*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

ELLIOTT, J. H., «Rates or Cheese?», *The New York Review of Books*, 26/6/1980.

FEBVRE, L., *Combates por la historia*. Barcelona, Ariel, 1975.

— *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*. Madrid, Akal, 1993.

FOUCAULT, M., *Moi, Pierre Rivière...* París, Gallimard-Julliard, 1973 (trad. cast. incompleta: Barcelona, Tusquets, 1976).

— *Historia de la locura en la época clásica*. México, FCE, 1975.

GADDIS, J.L., *El paisaje de la historia*. Barcelona, Anagrama, 2004.

GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa, 1987.

— *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, 1989.

— *Conocimiento local*. Barcelona, Paidós, 1994.

GINZBURG, N., *Léxico familiar*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998.

GOMBRICH, E. y ERIBON, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*. Madrid, Debate, 1992.

GRAMSCI, A., *¿Qué es la cultura popular?* (antología de los *Cuadernos de la Cárcel*, J. Serna y A. Pons, eds.). Valencia, PUV, 2011.

GRENDI, E. (ed.), *L'antropologia economica*. Turín, Einaudi, 1972.

— «Recensione a La Grande Trasformazione», *Rivista Storica Italiana*, año 88, fasc. III (1976), 628-638.

— «Micro-analisi e storia sociale», *Quaderni Storici*, 35 (1977), 506-520.

— *Polanyi. Dall'antropologia economica alla microanalisi storica*. Milán, Etas Libri, 1978.

— «Del senso comune storiografico», *Quaderni Storici*, 41 (1979), 698-707.

— «Paradossi della storia contemporanea», en Bologna, S. (ed.), *Dieci interventi sulla storia sociale*. Turín, Rosenberg & Sellier, 1981, 67-74.

— «Introduzione», en *E.P. Thompson, Società patrizia, cultura plebea*. Turín, Einaudi, 1981, vii-xxxvi.

— «Norbert Elias: storiografia e teoria sociale», *Quaderni Storici*, 50 (1982), 728-739.

— *Formas de mercado: el análisis histórico*. Barcelona, Oikos-tau, 1992.

— *Il Cervo e la repubblica*. Turín, Einaudi, 1993.

— «E.P. Thompson e la cultura plebea», *Quaderni Storici*, 85 (1994), 235-247.

— «Ripensare la microstoria?», *Quaderni Storici*, 86 (1994), 539-549 (trad. en *Entrepasados. Revista de Historia*, 10 (1996), 131-140).

— «Autobiografia e morfologie culturali», *Quaderni Storici*, 100 (1999), 285-290.

GRIBAUDI, G., *A Eboli*. Venecia, Marsilio, 1990.

GUILDI, J. y ARMITAGE, D., *Manifiesto por la historia*. Madrid, Alianza, 2016.

JACKOBSON SCHUTTE, A., «Carlo Ginzburg», *Journal of Modern History*, vol. 48, 2 (1976), 296-315.

KUEHN, T., «Reading Microhistory: The Example of Giovanni and Lusanna», *Journal of Modern History*, 61 (1989), 512-534.

KUHN, T. S., *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE, 1979.

LANARO, P. (ed), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*. Milán, FrancoAngeli, 2011.

LANGLOIS, C. y SEIGNOBOS, C., *Introducción a los estudios históricos*. (Edición de F. Sevillano). Alicante, Universidad de Alicante, 2003.

LE ROY LADURIE, E., *Montaillou*. Madrid, Taurus, 1981.

LEJEUNE, P., «Lire Pierre Rivière», *Le Débat*, 66 (1991), 92-132.

LEVI, G., «Un problema di scala», en Bologna, S. (ed.), *Dieci interventi sulla storia sociale*. Turín, Rosenberg & Sellier, 1981, 75-81.

— «Introduzione», en Ramella, F., *Terra e telai*. Turín, Einaudi, 1984, VII-XIII.

— «Los peligros del geertzismo», en E. Hourcade, C. Godoy y H. Botalla (comps.), *Luz y contraluz de una antropología histórica*. Buenos Aires, Biblos, 1995, 73-80.

— «Los usos de la biografía», *Historias*, 37 (1996-1997), *14-25*.

— «Conversa amb Giovanni Levi» (realizada por P. Ruiz Torres), *L'Avenç*, 125 (1989), «Plecs d'Història Local», 20, 35-39.

— «Retorica e storia», en Starace, G., *Le storie, la storia*. Venecia, Marsilio, 1989, IX-XV.

— *La herencia inmaterial*. Madrid, Nerea, 1990.

— «Il piccolo, il grande, il piccolo. Intervista a Giovanni Levi», *Meridiana*, 10 (1990), 211-234.

— «Sobre microhistoria», en Burke, P. (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1993.

— «Entrevista a Giovanni Levi» (realizada por Marc Borràs), *Mètode*, 3 (1993), 30-35.

— «Antropología y microhistoria. Conversación con Giovanni Levi» (entrevista realizada por J. L. Bertrán, R. García Cárcel y A. Espino), *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 11 (1993), 15-28.

— «Crisis y resignificación de la historia: una entrevista a Giovanni Levi» (entrevista realizada por D. Arnolfo, D.G. Barriera, I. Martínez, y D. Roldán), *Prohistoria*, 3 (1999), 187-192.

— «Perspectivas historiográficas: entrevista con el profesor Giovanni Levi» (S. Muñoz Arbeláez y M.C. Pérez), *Historia Crítica*, 40 (2010), 197-205.

— «Repensando la Microhistoria Italiana. 30 años después», *Contrahistorias*, 19 (2012-2013), 25-34.

— «O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar», *Revista Tempo*, 20 (2014), 1-20

— «Entrevista con Giovanni Levi» (realizada por M. Ribeiro de Oliveira,), *Acervo*, 30-1 (2017), 10-17.

— «Microhistoria e Historia Global», *Historia crítica*, núm. 69 (2018), 21-35.

LÉVI-STRAUSS, C., «Histoire et Ethnologie», *Annales ESC*, 6 (1983), 1.217-1.231.

— *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 1987.

LURIA, K., «The paradoxical Carlo Ginzburg», *Radical History Review*, 35 (1986), 80-87.

MARTIN, J., «Journeys to the World of the Dead: The Work of Carlo Ginzburg», *Journal of Social History*, 3 (1992), 613-626.

MAUSS, M., *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos, 1979.

MOLHO, T., «Carlo Ginzburg: Reflections on the intellectual cosmos of a 20th-century historian», *History of European Ideas*, 30/1 (2004), 121-148.

MOMIGLIANO, A., «Linee per una valutazione della storiografia del quindicennio 1961-1976», *Rivista Storica Italiana*, año LXXXIX, fasc. III-IV (1977), 596-609.

— *Sui fondamenti della storia antica*. Turín, Einaudi, 1984.

— *Tra storia e storicismo*. Pisa, Nistri-Lischi, 1985.

— *Páginas hebraicas*. Madrid, Mondadori, 1990.

— *Ensayos de historiografía antigua y moderna*. México, FCE, 1993.

MORENO, D., RAGGIO, O., TORRE, A. (eds), «In ricordo di Edoardo Grendi», *Quaderni storici*, 110 (2002).

MUCHNICK, M., *Testimonio personal y curriculum de Mario Muchnick* (texto mecanografiado remitido a los autores el 3/2/1999).

MUIR, E., «Review (Clues, Myths and the Historical Method)», *Journal of Social History*, 1 (1991), 123-125.

MUIR, E. y RUGGIERO, G. (eds.), *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

MUÑOZ SUAY, E., *Entrevista a Ricardo Muñoz Suay* (realizada el 10/7/97 por los autores).

NIETZSCHE, F., *Sobre verdad y mentira*. Madrid, Tecnos, 1994, edición de H. Vaihinger.

PELTONEN, M., «Indicios, márgenes y mónadas», *Prohistoria*, 3 (1999), 193-206.

PÉREZ GARZÓN, J.S., «Notas. Ginzburg, Carlo: El queso y los gusanos», *Hispania*, 150 (1982), 251-252.

PHILLIPS, M.S., *On Historical Distance*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2013.

PHYTHIAN-ADAMS, Ch., «Reviews. Carlo Ginzburg, The Cheese and the Worms», *Social History*, 2 (1982), 213-215.

RAGGIO, O., «La storia come pratica. Omaggio a Edoardo Grendi (1932-1999)», *Quaderni Storici*, 100 (1999), 3-10.

— «Bibliografia degli scritti di Edoardo Grendi», *Quaderni Storici*, 105 (2000), pág. 823-834.

REVEL, J., «L'histoire au ras du sol», en Levi, G., *Le pouvoir au village*. París, Gallimard, 1989, I-XXXIII.

— (ed.), *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*. San Martín, Unsam Edita, 2015.

— «Micro versus Macro escalas de observación y discontinuidad en la historia», *Tiempo histórico: revista de la Escuela de Historia*, 2 (2011), 15-26.

ROSSI, P. (ed.), *La teoria della storiografia oggi*. Milán, Il Saggiatore, 1983.

— *La storiografia contemporanea. Indirizi e problemi*. Milán, Il Saggiatore, 1987.

RUIZ TORRES, P. «Microhistòria i història local», en AA.VV., *L'Espai viscut*. València, Diputació de València, 1989, 71-92.

SANFUENTES, O. y GAUNE, R. (eds.), «Dossier interdisciplinario: Carlo Ginzburg, un humanista omnívoro», *Taller de Letras*, 62 (2018), 87-170.

SEBEOK, T.A., *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona, Paidós, 1996.

SERNA, J., *El pasado no existe. Ensayo sobre la historia*. Madrid, Punto de vista editores, 2016.

— *Leer el mundo. Visión de Umberto Eco*. Madrid, La huerta grande, 2017.

SERNA, J. y PONS, A., «El ojo de la aguja. ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?», *Ayer*, 12 (1993), 93-133.

— *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid, Cátedra, 2000.

— «En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis», *Prohistoria*, 6 (2002), 107-126.

— «Nota sobre la microhistoria. ¿No habrá llegado el momento de parar?», *Pasado y memoria: revista de historia contemporánea*, 3 (2004), 255-263.

— «El archivo y el historiador: la mirada de Carlo Ginzburg», *La Torre del Virrey*, 4 (2007), 57-61.

— *La historia cultural: autores, obras y lugares*. Madrid, Akal, 2013.

SIMIAND, F., «Método histórico y ciencia social», *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales, 6 (2003), 163-204*.

STONE, L., *El pasado y el presente*. México, FCE, 1986.

TARANTINO, G. (ed.), «Our words, and theirs: A conversation with Carlo Ginzburg on the historian's craft», *Cromohs*, 18 (2013), 87-131.

THOMPSON, E.P., *Società patrizia, cultura plebea*. Turín, Einaudi, 1981.

— «Folklore, antropología e historia social», *Historia Social*, 3 (1989), 81-102.

— *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona, Crítica, 1989.

VALERI, V., «Book Reviews: The Cheese and the Worms», *The Journal of Modern History*, 1 (1982), 139-143.

VEYNE, P., *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid, Alianza, 1984.

VIDAL-NAQUET, P., *Los asesinos de la memoria*. México, Siglo XXI, 1994.

WHITE, H., *Tropics of Discourse*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985.

— *Metahistoria*. México, FCE, 1992.

— *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1992.

— «An Interview with Hayden White» (realizada por Ewa Domanska), *Storia della Storiografia*, 24 (1993), 5-21.

— «La lógica figurativa en el discurso moderno» (entrevista realizada por Alfonso Mendiola), *Historia y Grafía*, 12 (1999), 219-246.

— *The Practical Past*. Evanston, Northwestern UP, 2014.

ZAMBELLI, P., «From Menocchio to Piero della Francesca: The Work of Carlo Ginzburg», *The Historical Journal*, 28 (1985), 983-999.